

UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE
SALAMANCA FACULTAD DE
COMUNICACIÓN



El cómic como género periodístico:
De Art Spiegelman a Joe Sacco

Autor: Diego Matos Agudo

Director: Dr. D. Pablo Rey García

Salamanca 2015

TESIS DOCTORAL
UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE SALAMANCA
2015

A la honestidad.

1. Introducción.....	7
1.1. Objeto de estudio: El estado de la cuestión	8
1.2. Preguntas de investigación y objetivos: Un punto de partida	11
1.3. Antecedentes y perfil personal del investigador	13
1.4. Metodología y plan de trabajo	16
2. Periodismo	22
2.1. Periodismo: Breve historia, definición y estilo	23
2.2. Géneros periodísticos, una aproximación	30
2.3. Noticia, reportaje, entrevista y crónica, como géneros informativos	39
2.4. El periodismo visual y el dibujo periodístico: Una lectura de imágenes	43
3. Cómic.....	47
3.1. ¿Qué es el cómic?	48
3.2. Breve historia de la historieta: Algunos hitos	49
3.3. El lenguaje de los cómics.....	60
3.4. Hacia un cómic de autor	67
4. De Art Spiegelman a Joe Sacco.....	72
4.1. Art Spiegelman, autobiografía con ratones.....	73
4.1.1. Su vida: La autobiografía contra el sufrimiento.....	73
4.1.2. <i>Maus</i> , antes y después de la supervivencia	77
4.1.3. La sombra de las Torres es alargada	87
4.1.4. Exponente del cómic <i>underground</i>	90
4.1.5. La importancia de la autobiografía en el cómic	91
4.2. Joe Sacco, periodista de cómic	97
4.2.1. Su vida: Periodista vocacional, historietista por convicción.....	97
4.2.2. Su obra: Periodismo en viñetas	106
4.2.3. Su método: El estilo del cómic-periodista.....	152

4.2.4. ¿Periodismo objetivo? Periodismo honesto	175
5. Periodismo y Cómic	188
5.1. Periodismo, cómic y literatura	189
5.2. Periodistas de cómic (y en cómic)	200
5.3. Hacia el cómic periodismo.....	223
5.4. Los cómic-periodistas	241
5.5. <i>Je suis Charlie</i> : La función social y la función opinativa en viñetas.....	262
6. Conclusiones: El cómic como género periodístico.....	269
Anexos	288
Anexo 1	289
Anexo 2.....	301
Anexo 3.....	317
Bibliografía.....	366

1. Introducción

1.1. Objeto de estudio: El estado de la cuestión

Cada vez es más natural hablar y oír hablar de tebeos, en los medios de comunicación (tanto especializados como generalistas), en las calles, en las librerías e incluso en los ambientes universitarios (en charlas, en congresos, en cursos... y en tesis doctorales). El cómic se está normalizando. Hay vida más allá del propio medio.

La prensa diaria norteamericana fue el primer medio que acogió, de forma continuada, la publicación de cómics (en forma de tiras durante la semana y páginas completas los domingos).

Esto acarrió la configuración de las propuestas creativas y comerciales que iban apareciendo en los tebeos. Algunos historiadores consideran a Yellow Kid, que apareció en las páginas del diario *New York World*, el primer personaje de cómic. Richard F. Outcault lo creó en 1896. Este autor integró en él un rasgo muy destacado: el bocadillo para los diálogos (que se incluía en su propio traje, en la camisola amarilla que le otorgaba su nombre).

En los inicios del cómic, según algunos teóricos, también estarían el polifacético suizo (escritor, pedagogo, pintor, caricaturista) Rodolphe Töpffer y el artista británico William Hogarth, autor de una serie de pinturas denominadas “costumbres morales modernas”.

A principios del siglo XX, debido al crecimiento de los cómics en importancia y a su capacidad de conexión con todos los públicos, se crean sindicatos o agencias de distribución de historietas. Su función era la de vender tiras de prensa publicadas en los periódicos norteamericanos en todo el mundo. De las tiras de prensa diarias se pasó a otras formas básicas de edición, como los *comic-books*, las revistas periódicas y los álbumes.

Con independencia del formato de publicación, entre las viñetas siempre ha habido periodistas y reporteros gráficos de todo tipo. Unos con superpoderes, como Clark Kent o Peter Parker; otros, con dotes investigadoras, como Tintín o Roberto Alcázar... y otros tantos con un ácido sentido del humor, como Spider Jerusalem o Tribulete. Todos ellos, aunque con estéticas diferentes, comparten un mismo fondo: forman parte de la imagen asociada a esta profesión en concreto.

Aunque el periodismo y el cómic mantienen una relación más allá del cómic de superhéroes o de aventuras. *Gorazde: Zona segura*, de Joe Sacco, por ejemplo, es una obra que permite trazar contacto con un tipo específico dentro del mundo del cómic que

podría considerarse como un género en sí mismo. Para entender las hibridaciones actuales entre periodismo y cómic hay que remontarse a principios de los años noventa, al cómic independiente y a la figura de este autor.

Sacco se ha labrado un nombre y se ha ganado un hueco de honor en esta especie de Nuevo Periodismo donde tiene ya una larga lista de éxitos: *Palestina: en la franja de Gaza*, *El fin de la guerra*, *El mediador*, *Gorazde: Zona Segura*, *Reportajes o Días de destrucción, días de revuelta*.

Para la elaboración de estas obras sigue un proceso que es puro periodismo: El autor se sumerge en el terreno de lo que luego va a recrear, se acerca al lugar, toma fotografías, se documenta, prepara y hace entrevistas, escribe textos y reportajes, y todo ello para tener un “armazón” sobre el que luego irá construyendo sus libros, que no son otra cosa que extensas piezas informativas y reflexivas, parecidas a reportajes, de importante fuerza y crudeza visual.

La conexión entre el periodismo y el cómic se ha impulsado también gracias al género autobiográfico. Joe Sacco aparece como personaje en sus obras, situándose en lugares donde sus dibujos son, en sí mismos, una crónica de los acontecimientos que trasciende de la mera experiencia personal.

Parece que este nuevo periodismo que realiza Sacco (y al que se han sumado otros muchos autores), un nuevo periodismo gráfico que reutiliza todos los elementos más clásicos de la profesión, está consiguiendo entidad propia y posiblemente, no dentro de mucho tiempo, se esté estudiando en las facultades de Comunicación. Estudiar este tipo de productos desde el paradigma de los géneros periodísticos permitirá afianzarlo en esa categoría de cara a futuras investigaciones.

En los últimos años han aparecido en revistas como *The New Yorker* y en periódicos, obras de periodismo en viñetas. Art Spiegelman fue contratado para realizar algunos de estos encargos, así como Joe Sacco, que ha publicado en *Details*, en la revista *Time*, en el *New York Times Magazine*, en el *Boston Globe*, entre otros. Se trata de un género que experimenta con nuevas fronteras, que juega, que busca nuevos caminos. Por ejemplo, en Francia está *XXI*, una revista trimestral dirigida por el veterano reportero Patrick de Saint-Exupéry, que es uno de los proyectos periodísticos más innovadores que se están haciendo en Europa. Y está llena de reportajes en forma de tebeos.

Todo esto indica que hay una tendencia, que el cómic y el periodismo están más unidos que nunca, pudiendo transformarse las viñetas en género. Es el momento de estudiarlo en profundidad, de hacerse preguntas, de ver qué características comparten, si tienen un lenguaje común y si, de nuevo, en este caso de los tebeos, el medio es el mensaje. Los resultados de esta investigación proveerán de una base sobre la que edificar y desarrollar nuevos estudios referidos a las relaciones entre periodismo y cómic, a la existencia de un nuevo-nuevo periodismo y a la realidad del cómic como género periodístico.

La historieta constituye, por tanto, un objeto de estudio singular que ha suscitado un interés escaso hasta épocas relativamente recientes. En los años sesenta del pasado siglo se inicia en Europa un movimiento de reivindicación, recuperación y primera catalogación del enorme fondo, rico e influyente, capaz de conformar el imaginario colectivo de generaciones y generaciones de niños, adolescentes y adultos. De manera paradójica, el carácter masivo de su difusión condicionó su estudio, un estudio muy ligado a la prensa. En este estudio se tratará el cómic como un vehículo narrativo de gran fuerza gracias a sus elementos verbales e icónicos.

El estudio del cómic corresponde a una necesaria parcela de la investigación, no demasiado extendida por tener que vencer los prejuicios de referenciar la historieta como objeto de estudio y centrarse, muchos de esos estudios, en la terminología, la parte histórica, la didáctica o en el fenómeno de la novela gráfica. Obras como *La Arquitectura de las viñetas*, de Rubén Varillas, que reflexiona, desde la narratología, sobre el texto y el discurso en el cómic; o *Análisis e interpretación del cómic*, de Miguel Ángel Muro Munilla, en la que propone y ensaya una metodología semiótica aplicada, son una *rara avis* que parece que poco a poco se convertirán en tendencia.

Porque el cómic, como medio híbrido literario-icónico, que usa la palabra y la imagen, se puede estudiar desde vertientes variadas como la Historia del Arte, la Filología o la Comunicación.

Empieza a entenderse el cómic como un medio informativo, además de un medio de comunicación de masas, y, como tal, tiene las mismas funciones que los medios de comunicación tradicionales: formar, informar y entretener. Aún así, muchos son los que sólo se han detenido en la función de entretenimiento, pero por suerte, otros tantos autores se acercan a las viñetas con el objetivo de formar y de informar. Los lectores,

acostumbrados a unos cómics de consumo ligero, se acercan a estos nuevos proyectos con cautela, pero con interés.

El presente trabajo se centra en la parte comunicativa del cómic y busca aportar luz a un fenómeno, el de cómic periodismo, que también cada vez está más implantado. Obras informativas, de no ficción, elaboradas por profesionales con inquietudes sociales (muchos de ellos con formación periodística) que tienen la necesidad de hacer un tipo de trabajo cercano al reportaje, cercano al documental, cercano a la crónica... y a la vez lejano, diferente, de todos ellos. Por eso, desde las presentes páginas, mediante un estudio pormenorizado del fenómeno desde los comienzos, con autores emblemáticos como Art Spiegelman o Joe Sacco (máximo exponente de este tipo de periodismo), se intentarán aportar las claves por las que el cómic, además de ser un medio plástico, comunicativo, artístico, se ha transformado también, en los últimos años, en un género periodístico por derecho propio.

1.2. Preguntas de investigación y objetivos: Un punto de partida

El periodismo y el dibujo han tenido una vinculación estrecha desde el comienzo a través, sobre todo, de la caricatura y la tira cómica. En los últimos tiempos, esta relación se ha ido intensificando más dando lugar a una tendencia que bien podría considerarse un nuevo género: el cómic periodismo. En la presente tesis se irán desgranando los vínculos entre ambos medios, entre el cómic y el periodismo, hasta llegar a la obra de uno de los principales artistas gráficos, Joe Sacco (en realidad es periodista y es dibujante) que trata temas de no ficción, temas informativos, temas de actualidad o de fondo, y lo hacen a través de páginas y a través de viñetas, en una corriente de hibridación entre cómic y periodismo.

Este cómic periodismo es un objeto nuevo, que desborda el marco teórico-conceptual de los géneros periodísticos, dejando a estas obras en un limbo complicado de catalogar.

La finalidad de esta investigación es ahondar en ese tipo de producto que empieza a denominarse cómic periodismo de cara a aportar luz ante la comunidad científica sobre si el cómic puede considerarse un género periodístico y puede utilizarse como tal. Para ello se revisará qué se entiende por periodismo, qué características tiene un género periodístico y después se estudiará el caso de Joe Sacco (guionista, dibujante, reportero, periodista...), de sus obras, para comprobar si esas características se aprecian en ellas.

Todo ello desde un prisma holístico referenciando a otros autores como Art Spiegelman (*Maus*, la primera novela gráfica en ganar un Premio Pulitzer), examinando las propias características del cómic. Para ello, se parte de las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?
- ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?
- ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde*, *Zona Segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, podrían considerarse productos periodísticos?
- ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros periodísticos clásicos o sería uno nuevo?

Las dos primeras son prioritarias y en ellas está la llave para las dos siguientes. De la segunda se deriva la tercera y de ésta, a la cuarta. Aunque dados los resultados de esta tesis se presentarán al final como un único bloque.

Al mismo tiempo, el objetivo principal de esta investigación es discernir sobre la realidad de la existencia y del uso del cómic como género periodístico, revisando las relaciones entre viñetas y prensa desde los orígenes del cómic hasta la actualidad, utilizando como objeto de estudio las obras de Joe Sacco y acercándose a otros autores que podrían estar haciendo cómic periodismo. Estos objetivos se podrían concretar en algunos más específicos:

- Revisar las relaciones entre cómic y periodismo.
- Observar las características de los géneros periodístico, así como su teoría.
- Revisar cuáles de esas características comparten los otros géneros periodísticos y el cómic de Joe Sacco.
- Utilizar la experiencia y los conocimientos previos del autor de la tesis en el estudio hermenéutico.
- Hablar con expertos sobre las obras de Joe Sacco, su figura y el cómic como género periodístico.
- Analizar los recursos teóricos previos, en forma de publicaciones especializadas en cómics y en periodismo.
- Aplicar de manera eficaz y eficiente las nuevas tecnologías de la información, así como los medios informáticos de recogida y tratamiento de datos cualitativos.

1.3. Antecedentes y perfil personal del investigador

El presente trabajo surge de la inquietud del autor que puede encontrarse en su trayectoria académica y profesional. Desde siempre, a nivel vocacional, hubo un interés intrínseco en el cómic y en el periodismo; interés que se exteriorizó cuando eligió cursar esta carrera al tiempo que seguía, como hobby, leyendo y disfrutando de los universos en viñetas (primero de corte superheróico; después, todo tipo de productos de narración gráfica, con independencia del formato, de los autores o de los personajes).

Desde que terminó su licenciatura, el autor de este trabajo ha estado investigando, dando charlas y escribiendo sobre este medio. Todo comenzó en las clases que impartía el profesor Pablo Rey García, que por entonces tenía una asignatura de libre elección en la Universidad Pontificia de Salamanca centrada en la “Investigación cualitativa”, y que además le impartía una asignatura dedicada al “Periodismo especializado en cultura”, para la que tuvo que abrir y gestionar un blog sobre cómic. Era el comienzo. De ahí pasó a escribir más periódicamente en webs especializadas en cómics, a conocer más obras, más autores, y a seguir formándose.

Cuando se planteó la opción de hacer un doctorado comenzó a interesarse aún más por la investigación cualitativa y el análisis hermenéutico tanto de productos culturales como de textos de contenido político, siempre acercando todo a la visión periodística. Gracias al curso de doctorado de Comunicación y Gestión Estratégica del conocimiento ahondó en ambos sistemas.

Al principio, llevó dos líneas de investigación paralelas: por un lado, “Análisis del discurso político en Maquiavelo”, que comenzó en el último año de la carrera y cristalizó en el trabajo final (tesina) para la obtención del DEA; por otro, el estudio del cómic, de las viñetas, de los personajes, de los textos y discursos del noveno arte, sobre lo que ha presentado charlas, comunicaciones y conferencias en congresos, salones y jornadas... y sobre lo que ha escrito en publicaciones de la más diversa índole.

Entre ellas destacan sus libros *The Walking Dead. Caminando entre los muertos* (Dolmen Editorial, 2011), *El Antifaz del Guerrero* (Dolmen Editorial, 2012), *Superman, el primer superhéroe* (Dolmen Editorial, 2013), *Invencible: Entre lo ordinario y lo extraordinario* (Ninth Ediciones, 2013) o *Inkside Especial 1: Autores en el comic-book norteamericano* (Ninth Ediciones, 2014). Además de capítulos en obras colectivas como *Vengadores. Poder en la Tierra* (Dolmen Editorial, 2012), *Avengers: Poder*

absoluto (Dolmen Editorial, 2013) o *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio* (Dolmen Editorial, 2014).

De entre los congresos en los que ha participado en estos años con comunicaciones: “II Congreso Internacional de Narratología Grandes Narradores del Siglo XXI: Alan Moore y sus alrededores”, en la Universidad Complutense, en el 2011; “VIII Congreso de Novela y Cine Negro Memoria, historia y sociedad en el género negro”, en la Universidad de Salamanca, en 2012; “I Congreso Internacional del Cómic de la Universidad de Sevilla”, en el 2012; “IX Congreso de Novela y Cine Negro La (Re) Invención de un género”, en la Universidad de Salamanca, en 2013; “X Congreso de Novela y Cine Negro La Consolidación de un Género”, en la Universidad de Salamanca, en 2014; se debe destacar su intervención en el “Primer Congreso Internacional sobre Cómic y Novela Gráfica”, celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares en el 2011 en el que presentó una comunicación titulada “En busca de la verdad: Cuando el periodismo se hace cómic”, que es el germen de esta investigación.

Allí en aquel entonces ya se empezaba a atisbar el creciente interés del autor por las obras de cómic que se acercaban al periodismo, así como por todos los personajes que ejercían en viñetas la profesión de periodista. Fue un acercamiento superficial, convertido en poco más que un listado de personajes, pero eran los cimientos sobre los que se construiría este trabajo. Joe Sacco llegó a la ecuación con fuerza algo más tarde.

En su afán divulgador, en su afán comunicativo, se dedica a buscar publicaciones especializadas en cómic, descubriendo que en España no son demasiado numerosas. Ya llevaba tiempo escribiendo en la web, así que el paso siguiente era empezar a publicar en papel. La primera opción fue la revista mensual *Dolmen*, donde acogieron sus textos desde entonces (y donde aún hoy sigue publicando con regularidad). Después llegó a *LaRaña de Sevilla*, una publicación anual de estudio de la historieta, donde también publicaría. Más tarde descubrió *Mundos de Papel*, una revista peculiar, de extraña periodicidad, editada por el Colectivo D.Tebeos, de Almería.

Contactó con ellos y también empezó a escribir ahí. Su primer texto es un ladrillo más en la construcción de esta tesis. Se trataba de un estudio que iba desde la figura de Roberto Alcázar (para un especial sobre la obra protagonizada por este personaje que iban a sacar en su siguiente número, que era el segundo de esa nueva época que vivía la revista) hasta los demás personajes que compartían con él la profesión de periodista, pero yendo más allá y hablando también, brevemente, de las obras de Nuevo Nuevo

Periodismo (que ya empezaban a denominar así algunos autores), destacando las de Joe Sacco.

Fue llegar el autor maltés y ya no marcharse. Tras la lectura de *Palestina: en la Franja de Gaza*, *El mediador*, *Gorazde: Zona segura*, *El final de la guerra*, *Notas al pie de Gaza*, observó que en ellas se hacía un periodismo duro, de impacto. El interés por el creador de estas extrañas piezas informativas fue creciente.

Investigó y vio que había otros autores que hacían piezas parecidas. Y con el tiempo más autores se han ido sumando a esta tendencia en auge. También vio que el que lo había cambiado todo fue Art Spiegelman con su *Maus*, una historia de corte autobiográfico sobre el Holocausto centrada en la vida de su padre Vladek Spiegelman, el único cómic que ha ganado un Premio Pulitzer.

Al tiempo, se le concede al autor una beca de investigación de la Junta de Castilla y León en el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Salamanca, adscrito al proyecto “Transferencia de Resultados de Investigación del IUCE y la IUPACE, Comunicación Corporativa a los miembros del IUCE y los stakeholders y la sociedad a través de la página web”, en el año 2011. Y más tarde, en el 2012, entra como becario de la Junta de Castilla y León en gabinete de prensa de la Delegación Territorial de Salamanca dentro de las becas de periodismo, de publicidad y relaciones públicas y de comunicación. Siempre compatibiliza el desarrollo de sus labores profesionales en esos lugares, con la investigación que estaba llevando a cabo.

Continúa leyendo, escribiendo, documentándose. Y sigue descubriendo relaciones entre el periodismo y el cómic. Observa que muchos autores, críticos, divulgadores, especialistas, definen las obras de Joe Sacco como “reportajes”, como “crónicas”, pero se da cuenta de que van más allá de ello. Reflexiona sobre los géneros periodísticos. Sobre su mutabilidad. Sobre su hibridación. Y entiende que desde el estudio de los géneros y la observación detallada de las obras del cómic periodismo se pueden llegar a sacar conclusiones.

A lo largo de la investigación se realiza, en primer lugar, una inmersión bibliográfica en los dos campos combinados del estudio: el periodismo y el cómic. Se acerca a los autores que le han precedido. Al tiempo que se revisan las nuevas tendencias formales en las mismas obras. Joe Sacco sigue produciendo. Publica *Reportajes* (2012), *La Gran Guerra* (2014), *Srebrenica* (2014), *BUMF* (2015), *Yonqui*

de la guerra (2015), *Días de revolución, días de revuelta* (2015). Y el objeto de estudio sigue creciendo.

El cómic periodismo ha venido considerándose un mero formato de reportaje y de crónicas, o, en el mejor de los casos, según estudios precedentes, como un subgénero del periodismo gráfico.

Con la presente tesis doctoral se busca hacer una revisión del cómic periodismo desde los orígenes del cómic y sus relaciones con la prensa, pasando por los múltiples personajes en viñetas que trabajaban en medios de comunicación, y con especial detenimiento en la teoría de los géneros periodísticos para argumentar que este tipo de producciones no son sólo un formato, sino más bien un género en sí mismo.

Para ello, además, se repasa la historia de este tipo de productos, desde los orígenes de las noticias dibujadas hasta los últimos cómics de autores como Sarah Glidden o Dan Archer, por ejemplo, y estudiando, en profundidad, las obras de autores seminales como Art Spiegelman o Joe Sacco. Continuando con la vocación doble centrada en el cómic y en el periodismo, desde el estudio de ambos medios.

1.4. Metodología y plan de trabajo

La metodología utilizada en esta tesis se centra en una revisión tematólogica, genealógica y hermenéutica sobre las relaciones entre cómic y periodismo. Acompañado de un profundo seguimiento y estudio de la trayectoria y de las obras de Art Spiegelman y, sobre todo, Joe Sacco.

Tematólogica, centrándose en la revisión temática de obras teóricas sobre periodismo y sobre cómic. Revisando la teoría de los géneros y todo lo relacionado con los cómics, desde sus herramientas a su lenguaje. Desde la genealógica de todas las obras de Joe Sacco, así como la parte anterior y siguiente del fenómeno del cómic periodístico. Y desde la hermenéutica, como método básico de la investigación cualitativa por el que se observa los datos, los hechos, y se interpretan. Además, este método encuadra muy bien con el que utilizaba Joe Sacco en sus obras, como participante de la acción observaba los hechos, para después interpretarlos desde sus dibujos.

En el siglo XIX, varios autores hicieron familiar el término “hermenéutica”, aunque es una palabra que tiene una historia mucho más larga, ya que proviene del verbo griego *hermeneuein*, que quiere decir “interpretar”. Algunos autores, además, relacionan

este verbo con el nombre del dios griego Hermes, quien según la mitología, era el mensajero de dioses los hombres y además les explicaba el significado y la intención de los mensajes que llevaba.

La metodología cualitativa tiene como objetivo describir las cualidades de un fenómeno. Intenta acercarse al conocimiento de una realidad social a través de la llamada observación participante (formando parte del campo de estudio, del contexto) o del estudio de los discursos. Su objetivo se desplaza a las formas de intervención, más allá del mero acto de conocer. Así se llega a conseguir un conocimiento de la realidad social de manera directa, alejado de mediaciones, para intentar comprender cuál es la naturaleza de la realidad social, más que para predecirla o explicarla. Los investigadores cualitativos estudian esa realidad en su contexto natural, intentando interpretar el sentido de los fenómenos de acuerdo con el significado que tienen para las personas implicadas en ellos. Según esto, Joe Sacco realiza investigación cualitativa cuando prepara sus obras de cómic periodismo.

Como la trayectoria de este género naciente es aún breve, no existe un gran corpus significativo de textos académicos al respecto, por lo que la arqueología hermenéutica ha tenido que hacerse en introducciones y prólogos de los propios cómics, así como de reseñas, críticas, entrevistas y publicaciones online. Por fortuna, en los últimos años ha empezado a investigarse este tipo de obras y en algunos libros, actas de congreso y publicaciones especializadas se pueden encontrar, también referencias.

Por tanto, los métodos de investigación elegidos para la demostración de la hipótesis y para responder a las preguntas de partida han sido el análisis de contenido (analizando la estructura de los textos, los recursos empleados, comparándolos con los usados en el periodismo, las fuentes empleadas, con su tipología), el análisis hermenéutico, una profunda documentación bibliográfica, una revisión historiográfica, genealógica y tematólogica del género y la realización de unas entrevistas sobre el tema a profesionales, editores, investigadores, críticos y divulgadores de cómic de España.

Como muestra se seleccionaron 120 profesionales, todos ellos en activo, dentro del ámbito de la investigación, la crítica o la divulgación del cómic. Se seleccionó a estos profesionales porque se presupuso que tenían conocimientos de ambos medios, tanto del cómic como del periodismo, por lo que podían aportar al conjunto unas percepciones de autoridad. Para ello se realizó una entrevista electrónica de cuatro preguntas muy similares a las de partida. Se les envió y se les pidió que las reenviaran de vuelta con sus

respuestas. También, como prueba, se envió el mismo cuestionario a algunos catedráticos y profesores de comunicación, con la intención de tantear, más que nada, si Joe Sacco y su obra eran conocidos en el ámbito académico. Se observó que no. En cambio, de los 120 profesionales vinculados con la difusión de las viñetas, sí hubo respuestas significativas (las entrevistas completas pueden leerse en el Anexo 3). De todos ellos, 35 reenviaron sus cuestionarios para el correspondiente análisis cualitativo. Desde una observación preliminar se pueden observar detalles interesantes.

Ante la primera pregunta, sobre la compatibilidad de los lenguajes del cómic y del periodismo, todos contestaron afirmativamente, menos dos. Sobre considerar a Joe Sacco reportero, de la segunda pregunta, dos de los entrevistados dijeron que no. En la tercera, en relación a considerar las obras de este autor como periodísticas, de nuevo dos más respondieron con una negativa.



Figura 1.1. Interpretación gráfica del resultado de las entrevistas

En la última pregunta, la de considerar el cómic como género periodístico o enmarcarlo en algún otro, hubo más variedad de opiniones debido a que no se entendió demasiado bien la pregunta. Algunos consideraron que se les preguntaba por géneros periodísticos (tal y como se hacía), mientras que otros pensaron que se hablaba de géneros de los cómics. Por lo que hubo confusión. En cualquier caso, los resultados y las palabras de los entrevistados fueron de sumo interés y de gran importancia.

Además, aprovechando la presencia de Joe Sacco en Madrid, el autor de este trabajo participó en un encuentro con él en la sede de la Asociación de Prensa de Madrid (cuya transcripción se encuentra en el Anexo 1) y también asistió a una charla de Joe Sacco, Gervasio Sánchez y Paco Roca en el Museo Reina Sofía (que puede encontrarse transcrita en el Anexo 2).

Para conseguir realizar de manera satisfactoria esta investigación se constituyó una metodología concreta de trabajo:

- Revisión bibliográfica de los antecedentes en el estudio del cómic desde sus múltiples ángulos.
- Revisión bibliográfica de materiales sobre el periodismo y los géneros periodísticos.
- Lecturas detalladas y anotadas de las obras de Art Spiegelman.
- Lecturas detalladas y anotadas de las obras de Joe Sacco.
- Análisis cualitativo y estudio hermenéutico del caso.
- Revisión del fenómeno del cómic periodístico en otras obras anteriores y posteriores.
- Asistencia al encuentro con Joe Sacco y la charla.
- Búsqueda y entrevistas de expertos relacionados con la investigación, la divulgación, la edición y la crítica del noveno arte.
- Comparación y análisis de todo lo recabado sobre cómic, periodismo y cómic periodismo.
- Conclusiones y revisión de la investigación.

Desde que terminó sus cursos y obtuvo el DEA en el 2010, el autor de este trabajo ha venido realizando partes de la investigación, mientras alternaba su propia formación con becas en instituciones académicas y sociales y elaboraba publicaciones, charlas y ponencias. Todo esto sin perder el rumbo, por lo que los pasos previos se han ido dando de manera satisfactoria. El plan de trabajo está muy relacionado con ello y con lo apuntado en la metodología.

Cronograma para la realización de la tesis doctoral						
Avances		Años				
Elaboración de la tesis	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Desarrollo de la investigación y definición de los objetivos						
Búsqueda de los materiales bibliográficos necesarios y lecturas						
Lectura y relectura de las obras de Art Spiegelman						
Lectura y relectura de las obras de Joe Sacco						
Planificación teórica de la metodología de análisis						
Revisión de la teoría sobre los géneros periodísticos						
Revisión de la teoría sobre el cómic, sus herramientas y sus lenguajes						
Búsqueda de argumentos débiles y fuertes de las relaciones entre el periodismo y el cómic						
Relación detallada de todos los personajes en viñetas que se han dedicado al periodismo						
Selección, recopilación y transcripción de ejemplos argumentativos en viñetas						
Escritura, revisión metodológica y análisis de los resultados						

Figura 1.2. Separación cronológica simplificada y visual de la elaboración de la tesis

La lógica interna del orden de los capítulos de la presente investigación se corresponde a una elección que parte desde lo general, hacia lo particular.

Primero hay un apartado sobre periodismo, en el que aparece el marco teórico de este medio, con su historia, la definición del concepto, el estilo del periodista; así como una aproximación a la teoría de los géneros y un acercamiento a la lectura de imágenes.

Después viene un apartado sobre el cómic en la misma línea, con sus características básicas, desde su terminología, hasta algunos hitos históricos y la nueva tendencia del cómic de autor.

A continuación aparece una de las partes centrales de la tesis, con la revisión biográfica, bibliográfica, y de método de trabajo de Art Spiegelman y Joe Sacco, así como algunos conceptos sobre el cómic *underground*, el cómic autobiográfico y el concepto de objetividad (claves en el estudio de estos dos autores y sus obras).

Por último, una parte global sobre la unión del cómic y el periodismo más allá de las obras de Sacco. En este apartado se habla también de las relaciones de los dos medios con la literatura, de los autores jóvenes que continúan en la senda de este cómic periodismo. A todo ello se une un repaso por los personajes de cómic que han tenido relación con el oficio de periodista. Unos capítulos relacionados en los que en todo momento se intercambian referencias de uno a otro.

2. Periodismo

2.1. Periodismo: Breve historia, definición y estilo

La curiosidad y en ansia de conocimiento es algo que han tenido y compartido los seres humanos desde la antigüedad. Comprender el mundo y la realidad, poder comunicarse, conversar con los demás, o tomar elecciones, podían ser algunos de los motivos. Por ello destaca la relación entre conocimiento y comunicación, entre estar informado y el hecho de saber. El ser humano, desde siempre, ha necesitado comunicación.

Las comunicaciones sociales son los medios más eficaces que se han encontrado para cubrir unas necesidades básicas de la sociedad. En rigor, no se trata de necesidades nuevas. El hombre siempre ha necesitado estar alerta de todo lo que pasaba a su alrededor, siempre ha querido compartir hechos y opiniones con los otros, y ha sentido la necesidad de considerar en común los peligros que podían venir del exterior o las oportunidades que se presentaban; el hombre ha necesitado unas formas convenidas para tomar decisiones en grupo y hacerlas saber a los demás. Y también ha querido transmitir a las nuevas generaciones la sabiduría de los mayores, entretenerse y divertirse en común y relacionarse con otras sociedades para comerciar (Gomis, 2013: 25).

En el diccionario de la RAE se apunta, en su primera acepción, que el “periodismo” es “la captación y tratamiento, escrito, oral, visual o gráfico, de la información en cualquiera de sus formas y variedades”. El periodismo como actividad capta, recolecta, sintetiza, jerarquiza y después publica informaciones relativas a hechos del presente o del pasado. Esta disciplina social y comunicativa busca llegar a desarrollar informaciones valiosas por medio del uso de unas herramientas centradas en las fuentes seguras, plurales y verificables. Gabriel Galdón considera “que la naturaleza del periodismo no es la de la ciencia (ya que no es una actividad meramente especulativa) ni la del arte (ya que no es una actividad meramente técnica), sino la de un saber práctico de índole prudencial” (Galdón, 2002: 18). Y lo define como:

[...] Una actividad intelectual y moral práctica en la que la prudencia sintetiza, ordena y dirige las acciones directivas, gnoseológicas y artísticas, y las aptitudes y actitudes que las fundamentan, tendentes a la comunicación adecuada del saber sobre las realidades humanas actuales que al público le es necesario o útil saber para su actuación libre en sociedad (Galdón, 2002: 18).

Repasando brevemente su historia cabe detenerse en el primer diario, en sentido estricto, que fue el que Julio César hizo colocar en el “Foro Romano” y al cual denominó el *Acta Diurna*. Ya en la baja Edad Media aparecieron hojas escritas con noticias comerciales y económicas. Por ejemplo, en Venecia se vendían hojas al precio de una gaceta (moneda utilizada allí en el siglo XVI), de las que provienen los nombres de muchos de los periódicos publicados tanto en la Era Moderna, como en la Contemporánea. Más tarde, en los siglos XVIII y XIX, los políticos tomaron conciencia del gran poder que podían tener estas publicaciones para influir en la población y se incrementaron los periódicos de facciones y partidos políticos. El cuarto poder había llegado, para quedarse.

A finales de siglo, los empresarios descubrieron el potencial comercial del periodismo y surgieron las primeras publicaciones parecidas a los diarios de hoy en día. Fue Norteamérica donde grandes empresarios, como los históricos William Randolph Hearst y Joseph Pulitzer, los que crearon grandes diarios destinados a la venta masiva, incorporando novedades, como la entrevista dialogada (en 1836), el suplemento dominical en color (en 1893) o las tiras diarias (en 1904).

Los descubrimientos y los inventos fueron clave para la evolución de un medio repleto de potencial. Como el telégrafo, con el que se facilitó la obtención de noticias. O la fotografía, que comenzó a usarse en la prensa diaria a partir de 1880 y ya nunca se iría. En este sentido, fue Alemania el primero de los países en producir revistas gráficas ilustradas con fotos.

En el siglo XX surgieron empresas de noticias que se dedicaban a compilar informaciones de actualidad para venderlas después a los diarios, que se nutrían así de otros productos además de los de creación propia. Las agencias periodísticas o agencias de prensa comenzaban a florecer.

En la década de los años 20 aparecieron las primeras emisoras de radio. Pronto tomaron parte del protagonismo que tenían los diarios en el seguimiento de los hechos de actualidad. En cuanto a la televisión, las primeras emisiones de televisión se hicieron en los Estados Unidos en los años 30. Más tarde, en los 50, la televisión competía con la radio ante la posibilidad de transmitir de manera rápida la información, sumando imágenes al sonido. La televisión cambiaría la manera de informar. Los periódicos se volvieron más visuales para intentar competir y la radio pasó a un segundo plano.

Después, en 1969, se estableció la primera conexión de ordenadores, entre tres universidades de California, que se conoció como Arpanet (Advanced Research Projects Agency Network o Red de la Agencia para los Proyectos de Investigación Avanzada de los Estados Unidos). Tan sólo era el principio, aquella primera red se transformó en la red de redes e Internet transformaría, de nuevo, la comunicación tal y como se conocía hasta entonces. También cambiarían los medios, apareciendo diarios digitales, cambiando el consumo televisivo y radiofónico.

Hay periodismo en prensa, revistas, radio, televisión, Internet... pero entonces, ¿qué hace el periodismo? Lorenzo Gomis dice que “interpreta la realidad social para que la gente pueda entenderla, adaptarse a ella y modificarla. El periodismo puede considerarse un método de interpretación sucesiva de la realidad” (Gomis, 1991: 35).

Galdón López diferencia el periodismo (que es una actividad humana), de la información periodística (su contenido y resultado práctico). Y apunta que el periodismo necesita, para llegar a la elaboración de esa información periodística, de unos medios humanos y técnicos, además de unos receptores (que pueden ser lectores, oyentes o espectadores). Además, en este punto de elaboración deberían incluirse tanto el proceso documental informativo como los documentalistas (Galdón, 2002: 19). Porque el proceso de documentación es una necesidad a la hora de elaborar la información periodística. Esto es muy importante también en el caso del cómic periodismo.

Parece obvio, pues, que la documentación es tanto un elemento necesario en la elaboración de la información periodística (y el hábito de documentarse una de las cualidades básicas del informador), como una de sus partes constitutivas fundamentales. De ahí que el proceso informativo no comience en la elaboración de la información, sino en la labor intelectual de valoración, comprobación y estudio de las fuentes que sirva para adquirir y fundamentar ese saber sobre la realidad que se pretende comunicar y que en todas las fases del proceso informativo haya que recurrir, de una u otra forma, al acervo documental (Galdón, 2002: 21).

Por medio de la documentación y de la elaboración informativa, el periodista desea llegar a la verdad inseparable del hecho concreto sobre el que informa. El periodista es un intermediador, además de un intérprete, que investiga, a veces opina, y siempre busca transmitir esa verdad, difundirla. Este tipo de verdad periodística o

informativa no es el concepto epistemológico relacionado con la filosofía, sino que es una verdad concreta sobre algo que parte de una realidad concreta, que llega al destinatario y parte del informador (Galdón, 2002).

El periodismo es un fenómeno de interpretación, un método para interpretar la realidad de manera regular, periódica; uno que tiene hábitos, supuestos y herramientas.

La interpretación periodística permite, mediante el lenguaje, descifrar y entender la realidad de las cosas que han pasado y pasan a nuestro alrededor. Se completa con un esfuerzo, también de carácter interpretativo, por hacerse cargo del posible significado y alcance de los hechos captados y por intentar explicarlos; el comentario que se hace de los hechos llega incluso al intento de interpretar el futuro, especialmente el futuro deseable, para indicar cómo se podría alcanzar. La realidad a la que se refiere la interpretación periodística es la realidad social. El periodista no pretende interpretar lo que pasa en la intimidad de las consciencias ni en la profundidad del inconsciente: la realidad que el periodista intenta interpretar es la del ámbito humano y social donde se producen los hechos (Gomis, 2013: 56).

Para llegar a una buena transmisión de la información, el intérprete debe haber comprendido bien lo acontecido. Lo interpretado por el periodista proviene de la realidad social y exige un esfuerzo cognoscitivo.

La interpretación consiste aquí básicamente en lo mismo que consiste cuando se habla de interpretación de las leyes por los legisladores y juristas, la interpretación de las lenguas por los traductores, la interpretación de las obras artísticas por actores o músicos o la interpretación de los actos de los demás que hace cada uno en la vida corriente. Interpretación es siempre algo que tiene dos caras o aspectos: comprender y expresar. Si el intérprete ha comprendido mal, expresará mal, pero sólo en la expresión podrá juzgarse y tratar de probarse que ha comprendido mal (Gomis, 1991: 36).

Lorenzo Gomis (1991: 36-37) cita a José Luis Martínez Albertos (1978: 75; 1983: 204) denominando al periodista como “operador semántico”, una nomenclatura que enfatiza los aspectos mecánicos y técnicos de las rutinas periodísticas. Entendiendo como tal a aquel que elige la forma y el contenido de los mensajes periodísticos dentro de todas las posibles combinaciones. El operador semántico selecciona el enfoque y el

género de su producto informativo, con independencia del canal utilizado (prensa escrita, radio, televisión, Internet). Y lo aparecido en los medios influye en la sociedad.

Los medios influyen en la sociedad a través de la conversación cotidiana. Se habla de las novedades que los medios han transmitido, y la gente que se ha fijado más en aquellos mensajes explica al resto qué ha pasado, con lo que se influye, claro está, sobre los que pueden comentar los hechos durante la conversación con otras personas con las que ulteriormente se encuentren. Los comentarios surgidos espontáneamente se combinan con los que ya han preparado y difundido los medios, especialmente los diarios. El influjo de los medios se ejerce, de esta manera, por dos vías: la de los hechos presentados y la de los comentarios difundidos que tratan de estos mismo hechos (Gomis, 2013: 37).

Herbert Marshall McLuhan conversando con José María Casasús en una entrevista de 1973 mencionaba el cambio sufrido por los medios electrónicos, que habían suplantado ya a la vieja tecnología mecánica, y cómo afecta eso al cambio en el hombre:

Los medios electrónicos comprenden el telégrafo, la radio, el cine, el teléfono, los ordenadores, la televisión, etc. Todos ellos representan una extensión de las funciones o los sentidos de nuestro cuerpo, como lo significaban las antiguas tecnologías mecánicas. La rueda es una extensión del pie; el traje, una prolongación de la piel, y el alfabeto fonético, una extensión del ojo que implicó el paso del hombre oral-tribal al hombre visual. El uso de los medios electrónicos nos hace pasar del hombre fragmentado de Gutenberg al hombre integral [...] (Casasús, 1973: 12).

Por tanto el periodismo se basa unos hechos que ocurren y en la transmisión de los mismos en un periodo determinado para que lleguen a una sociedad con necesidades informativas por cubrir; necesidades que surgen de la primigenia curiosidad y ansia de conocimiento humanas.

La ‘información’ puede ser presentada y divulgada mediante diferentes modos textuales en función de la periodicidad del medio, de las posibilidades económicas, de la sección o del modo en que queramos presentar simplemente la información al público. Tampoco es extraño que una ‘información’ sea difundida en un primer momento como una ‘noticia’ y al día siguiente se profundice en la información con otro modelo textual, una entrevista por ejemplo. También puede ocurrir que la información que un medio presenta como una ‘noticia’ en otro se haga como ‘reportaje’ o como ‘entrevista’ (Martínez Vallvey, 1996: 41).

Pero el periodismo también tiene dos funciones más allá de la informativa, que son: formar y entretener. Los contenidos se entroncarán en las tres funciones. Se seleccionarán y se delimitarán en función de la actualidad, la importancia, o el interés, así como de la proximidad, la prominencia o el conflicto (Martínez Vallvey, 1996). Gomis, por su parte, habla del principio de universalidad (“nada queda excluido de la posibilidad de convertirse en noticia”) y del principio de neutralidad (clasificando las noticias por “cosas que son o no noticia”, lejos de ser malas o buenas, y “entre las noticias en aquellas que lo son más o menos, que pueden ir en portada o sólo en un rincón de páginas interiores”) (1991: 176-177).

Para informar, formar y entretener, los periodistas deben hacer uso de unas herramientas determinadas. La primera de ellas es el mismo lenguaje, así como su uso específico en lo que se denomina estilo. Fernando Martínez Vallvey completa que “el lenguaje periodístico tiene tres modalidades: estilo informativo, estilo de sollicitación de opinión y estilo ameno” (1996: 31), mientras que Martínez Albertos señala que el lenguaje periodístico “puede ser entendido como lenguaje no literal, próximo a las hablas coloquiales de los sectores cultos de una determinada comunidad de hablantes que en sus manifestaciones habituales se apoya de modo cuantitativamente importante en oraciones de construcción nominal” (1992: 191-192).

Rodríguez Jiménez (1991), citado por Martínez Vallvey (1996: 30), aseguraba que las seis características de cualquier estilo son:

- 1) “Sinceridad: No escribirá bien el que no sienta profundamente lo que escribe. Por eso, cierta fuerza expresiva es necesaria para la buena calidad de los trabajos literarios. Y esa fuerza brota de las grandes convicciones, de todo lo vivido intensamente, de una cabal identificación con la vida” [...].
- 2) “Claridad: Dice Azorín: El estilo es claro si lleva al instante al oyente a la cosa sin entretenerle en las palabras. Si el estilo explica fielmente y con propiedad la que siente, es bueno” [...].
- 3) “Precisión: Es decir lo que se quiere decir y del modo más apropiado [...]. Escribir con precisión supone conocer bien las palabras que usamos. Pero, además, de la palabra exacta, tenemos que emplear bien la frase, la oración exacta” [...].

- 4) “Sencillez: No se ha de buscar lo artificioso y lo afectado, ni hemos de ser retóricos para oírnos a nosotros mismos ni para que nos oigan los demás. Escribir sin dar demasiada importancia al hecho que estamos realizando, como si sucedieran las cosas sin nuestra participación, sin nuestra presencia de testigos. Escribir con sencillez y naturalidad no significa expresar las cosas espontáneamente, como primero se nos ocurra, sino someter a control y disciplina esa prima espontaneidad, sin desviarnos hacia palabras más sonoras y brillantes y hacia frases cargadas de hinchazón retórica” [...].
- 5) “Concisión: Es el rasgo que más acredita a una redacción y a un pequeño escritor con proyección de futuro. Se ha de buscar un estilo apretado, denso, en que no sobre ni falte ninguna palabra” [...].
- 6) “Originalidad: No hemos de redactar por redactar, a base de tópicos, de lo que todo el mundo dice. El estilo es un modo personal, vital, de ver y expresar las cosas. Tenemos que desechar la idea de que ser original consiste en narrar y describir mundos extrañísimos, con una terminología también extraña y, muchas veces, extravagante” [...].

Algunas de estas características se aplican al estilo periodístico y también al estilo del cómic periodista.

No resulta fácil definir el estilo. En realidad, toda persona que escriba mostrará necesariamente un estilo, bueno o malo. Igual que tendrá una letra y una firma peculiares. Por ello, podemos establecer en primer lugar una división de estilos correctos e incorrectos; y, después, literarios o no literarios (Grijelmo, 2004: 299).

Para Álex Grijelmo el estilo periodístico “ha de esculpirse con claridad, sin ambigüedades [...] (2004: 300). El dominio del estilo correcto “permitiría entrar en el estilo literario [...] que se basa principalmente en la sorpresa. El lector ha de toparse con pequeños sobresaltos en el texto, que le harán disfrutar y alejarse del tedio” (2004: 303). Para este autor, el estilo también es humor, que representa “una variedad de la sorpresa” (2004: 305); así como ironía, que consiste en “dar a entender lo contrario de lo que se dice, muchísimo más que si se dijera exactamente lo que se quiere decir” (2004: 310). Y continúa, afirmando que el estilo es “el vocabulario del que disponga un articulista [...]” (2004: 311). Para Grijelmo el estilo todo eso y más: “es la paradoja” (2004: 313), “es el

ritmo” (2004: 314), está en “el adjetivo” (2004: 324) y en “la metáfora” (2004: 325). El estilo es “el sonido” (2004: 329) y “el ambiente” (2004: 333). Al final, el estilo es “el orden” (2004: 334), el lugar que las palabras ocupan en las frases, y el estilo es “el remate” (2004: 334).

Además del lenguaje y de los contenidos informativos, otras herramientas del periodista serían: la fotografía, el diseño y la infografía. Cada uno de ellos tiene un papel que desempeñar.

Por ejemplo, las fotografías pueden ser: Nucleares (si forman parte del núcleo de la información), complementarias (cuando dan una información limitada), de relleno (no aportan una información directa sobre el tema) o testimoniales (las que se usan para demostrar que el periodista o el fotógrafo estuvo en el lugar de los hechos).

La parte de diseño cada vez es más importante. Esto se debe a la proliferación de lo audiovisual. Además, en los periódicos digitales, al tener que competir contra todo la “oferta” de la red de redes, el tener un diseño atractivo es básico. El diseño tiene que ser claro y legible; debe ayudar a que las informaciones se difundan mejor, a que cada una se vea bien y además, ser funcionales.

Las infografías están muy relacionadas con el objeto de estudio de la presente tesis. Son piezas que aúnan “información” y “gráfico”, que representan las informaciones no sólo con texto, por lo que son captadas de un golpe y con mayor facilidad por los lectores. En los últimos tiempos la calidad, la entidad y profesionalidad de algunas de estas infografías hacen que se acerquen a lo que podrían ser viñetas de un cómic.

2.2. Géneros periodísticos, una aproximación

Los géneros periodísticos se pueden definir en función del papel del narrador o emisor del mensaje en relación con la realidad observada. Lorenzo Gomis decía que “los géneros responden a la necesidad de dar forma a una expresión” (2013: 91) y que “el conocimiento de los géneros ayuda al escritor a escribir y al lector a leer” (2013: 93). Se trata de estrategias comunicativas que se organizan y se hacen reconocibles tanto para el emisor como para el destinatario.

Géneros periodísticos son las distintas modalidades de la creación lingüística destinadas a ser canalizadas a través de cualquier medio de difusión colectiva y con ánimo de atender a dos grandes objetivos de la información de actualidad: el relato de

acontecimientos y el juicio valorativo que provocan tales acontecimientos (Martínez Albertos, 1992: 217).

Como el periodismo es un método de interpretación de la realidad, es necesario que esta interpretación llegue al público a través de una serie de filtros, unas fórmulas de redacción, que les permitan decodificar más fácilmente, por ello surgieron los géneros periodísticos: formas de comunicación culturalmente establecidas y reconocidas en una sociedad, un sistema reglado al que se hace referencia para facilitar la realización de los procesos comunicativos.

La noción de género periodístico es relativamente reciente. En torno a 1970, el concepto comienza a aparecer de forma sistemática en la bibliografía sobre Redacción Periodística. Hasta mediados del siglo XIX, los teóricos y los profesionales abogaban por la estrecha relación del periodismo con la literatura, por lo que no existía la necesidad de identificarlo como un género independiente.

Sin embargo, con el surgimiento de las agencias de prensa, los artículos firmados van cediendo su primacía a las noticias anónimas, que poseen unas características especiales (concisión, objetividad, veracidad...) muy diferentes a las de los textos literarios. Por ello el periodismo comienza a considerarse entonces un género literario nuevo, con unas características peculiares.

La teoría de los géneros periodísticos tiene su origen en la tradición de los géneros literarios, pero su evolución no depende de la literatura sino de su propio progreso como medio de comunicación de masas.

Los géneros periodísticos nacen como herederos de los géneros literarios, pero la necesidad de los géneros en el periodismo es más inmediata y urgente que en la literatura. La literatura son obras de un autor que firma, mientras que en el periodismo se combina en un mismo ejemplar de diario o un mismo telediario la labor de muchas personas, de las que unas aparecen y otras no. [...] La información que ha preparado uno, otro tiene que editarla y ajustarla al espacio o al tiempo, cortando allá y quizá añadiendo acá datos que el primero no conocía. [...] Los géneros facilitan el trabajo en común. Cuanto más se respeten las convenciones propias del género –nacidas de una peculiar relación entre el contenido y la forma– más homogéneo resultará el trabajo de redacción y más confianza adquirirá el receptor en el mensaje que le llega (Gomis, 1991: 44).

La vieja teoría de los géneros literarios era prescriptiva y normativa. Se basaba en unas normas muy rígidas sobre cómo se debía escribir, basándose en la idea de que los géneros eran formas exigidas y predeterminadas por la naturaleza. En cambio, las nuevas teorías de los géneros periodísticos son descriptivas; no parten de un número cerrado de géneros ni dictan reglas de escritura a los autores. Estos géneros aparecen cuando se observa la posibilidad de utilizar el lenguaje de diversas formas para narrar un hecho noticioso. Su nacimiento está vinculado a la prensa escrita y después se traslada, casi sin modificaciones, a la radio, televisión e Internet. Todos con un determinado estilo.

Si nos situamos en el campo del periodismo, todo lo dicho sobre textos, géneros y estilos literarios puede ser aplicable al caso de los textos, géneros y estilos periodísticos. Los géneros son, por consiguiente, modalidades históricas específicas y particulares de la creación literaria, modalidades concebidas para lograr unos fines sociales muy determinados. Los estilos periodísticos, por su parte, son aquellos conjuntos de rasgos de ideación (o disposiciones anímicas colectivas con cierta base ideológica) a partir de los cuales podemos agrupar los diferentes géneros. Géneros y estilos nos sirven de piedra de toque para clasificar y valorar los textos periodísticos (Santamaría, 1994: 41).

La configuración de estos géneros, en la prensa escrita, está relacionada con la propia evolución del periodismo. Destacan tres grandes momentos:

- La etapa del periodismo ideológico: desde la segunda mitad del siglo XIX, hasta el inicio de la I Guerra Mundial. Con un tipo de prensa de fuerte carga ideológica en lo informado, con predominio de una actitud doctrinal. Comienzan a surgir aquí nuevas tradiciones discursivas que darán lugar a lo que se conoce como géneros periodísticos informativos.
- La etapa del periodismo informativo: a partir del final del siglo XIX, hasta la II Guerra Mundial. Surge como oposición a la prensa popular y lucha, de alguna forma, por el periodismo sensacionalista. Apuesta por un periodismo interpretativo.
- La etapa del periodismo de explicativo: aparece tras la II Guerra Mundial con el objetivo de dar un esclarecimiento mayor de lo que ocurre en un mundo que se ha tornado más complejo. La prensa debe competir con la inmediatez de la radio y la televisión.

Como se aprecia, los géneros periodísticos son el resultado de una lenta transformación histórica ligada a la evolución del propio concepto de periodismo. Al mismo tiempo, esta agrupación en géneros periodísticos de los distintos tipos discursivos aparecidos en los medios de comunicación ha suscitado debate.

Así, Muñoz González (1994) prefiere clasificarlos por su estructura, mientras que otros teóricos como Martínez Albertos (1992) o Martínez Vallvey (1996) los diferencian por el estilo con el que han sido elaborados.

Para ellos, la utilización de un determinado lenguaje distingue un trabajo periodístico de otro. En la redacción de un texto, cada elección puede significar la expresión de valores intrínsecos. Entre los estilos periodísticos Martínez Albertos (1992: 291) señala:

- El estilo informativo de primer nivel: característico de la información y del reportaje objetivo.
- El estilo informativo de segundo nivel: desarrollado por géneros periodísticos como la crónica y el reportaje interpretativo.
- El estilo editorializante: que se lleva a cabo en los géneros relacionados con los distintos tipos de artículo de opinión, como el editorial, la columna o la crítica.
- El estilo ameno o literario: que subyace en todos los géneros literarios, desde las narraciones ficticias, a las tiras cómicas, pasando por poemas, ensayos...

Hay tantas teorías y clasificaciones de géneros como autores. Algunos apuestan por una clasificación binaria, basada en el mundo anglosajón y sus “*stories*” (relatos informativos) y “*comments*” (los escritos de opinión). En el ámbito hispano los textos periodísticos se identifican según sean “informativos”, “interpretativos” u “opinativos”.

Bernal y Chillón (1985: 81) son de los que se enmarcan en la tendencia de los dos grandes grupos. Ellos distinguen: los géneros del “periodismo informativo” (aquellos que solamente contienen información, sin interpretación de los hechos ni opiniones) y los géneros del “periodismo literario” (donde estarían todos los textos periodísticos que no se dedican en exclusiva a la información). Este segundo grupo lo subdividen en “periodismo informativo de creación” y “periodismo de creación”.

Otros autores consideran la clasificación binaria como insuficiente y establecen, además, una diferenciación clara entre interpretación y opinión. Resulta también de sumo interés la aportación de Héctor Borrat (1989) quien, atendiendo al criterio de clasificación propuesto por Robert-Alain de Beaugrande (1984), distingue entre textos narrativos, descriptivos y argumentativos en virtud de los *topoi* a los que responden.

Este concepto procedente de la retórica griega clásica se corresponde con lo que los teóricos estadounidenses del periodismo denominan 6 W's básicas del periodismo: qué, quién, dónde, cuándo, por qué, cómo.

De este modo, en los textos narrativos predomina la información sobre el qué, el quién y el cuándo. Mientras que en los descriptivos, la del qué, el quién y el dónde. Y en los argumentativos, el cómo y el por qué. En cualquier caso, muchos trabajos pueden considerarse de carácter mixto, ya que un texto argumentativo puede responder también al quién y al qué, y uno narrativo contiene informaciones sobre el cómo y el por qué. Como se apunta anteriormente, casi hay tantas clasificaciones como autores.

Martín Vivaldi, por su parte, visualiza autónomamente los géneros sin correlaciones con categorías periodísticas y establece los siguientes: Reportaje, crónica y artículo. Para él el reportaje es un relato esencialmente informativo, la crónica una información que contiene una valoración de los hechos que narra y el artículo es un escrito en el que la intención del articulista determina su interpretación (Martín Vivaldi, 1993).

Para otro grupo de autores, los géneros periodísticos son cuatro. Casasús y Núñez Ladevéze (1991): “los géneros informativos” –denominados también así por Martínez Albertos (1992), Gomis (1989) y Van Dijk (1990) –; “los géneros interpretativos” –calificados por C. Fagoaga (1982) y Martínez Albertos (1992) como “géneros para la interpretación” –; “los argumentativos” –que Van Dijk (1990) llama “evaluativos”, y Martínez Albertos (1992), Gomis (2013) y L. Santamaría (1990), “géneros para el comentario y la opinión” –; y los “géneros instrumentales” –identificados por Van Dijk (1990) como “prácticos”–.

La clasificación de Álex Grijelmo (2004) se basa también en cuatro grandes grupos:

1. Información: aquí entronca aquellos textos periodísticos que transmiten datos y hechos concretos, de interés para el público al que se dirigen, ya sean nuevos o conocidos con anterioridad. La información, en el sentido más estricto, no incluye opiniones personales del periodista ni juicios de valor. A este género

pertenecen: la noticia, la entrevista de declaraciones (o “entrevista objetiva”), la documentación y el reportaje informativo.

2. Interpretación más opinión: aquí coloca los textos mixtos que cumplen ambas funciones. Entre estos estaría la crónica, la entrevista-perfil y el reportaje interpretativo.
3. Interpretación: donde destaca el análisis, un tipo de texto periodístico en el que el enfoque sustancial parte de elementos opinativos y donde la información, en caso de que exista, queda en un segundo plano.
4. Opinión: incluye aquí escritos de carácter valorativo en los que se ve la ideología del medio; como el editorial, la crítica, el artículo o el ensayo.

Sin embargo, para Muñoz (1994) los macrogéneros periodísticos son cinco:

1. Géneros de predominio informativo: como la noticia, el informe y la transcripción de encuestas.
2. Géneros ambiguos-mixtos de información e interpretación: entre los que se incluyen el artículo pseudoinformativo, el artículo divulgativo, el artículo biográfico, la transcripción de ruedas de prensa, la crónica y la reseña.
3. Géneros del periodismo interpretativo: el reportaje y la entrevista.
4. Géneros del periodismo ambiguo-mixto de interpretación y opinión: que serían la entrevista de opinión, las cartas de los lectores, la viñeta, la miscelánea y las curiosidades.
5. Géneros de opinión: con el artículo de opinión o comentario y sus diferentes modalidades como la columna, el editorial, la crítica o el ensayo.

La concepción teórica de los géneros periodísticos ha ido modificándose en paralelo a la evolución del periodismo.

No creo, claro, que haya que ser quisquilloso ni intransigente en cuanto a la clasificación de los géneros. La clasificación no es más que un recurso didáctico o una manera de entenderse y de significar el tipo de funciones que atribuimos a un género. Si a la hora de clasificar englobo noticias e informaciones es porque creo que su función es sustancialmente la misma, y una cosa parecida se puede decir de los reportajes y las entrevistas, de las crónicas locales que envían los corresponsales de los periódicos y de las temáticas (política, economía, de sucesos, literaria, deportiva,

taurina, etc.) que escriben los especialistas encargado de contar las novedades que se producen en un campo de especialidad periodística, y también de las diversas variedades o subgéneros del comentario (artículo, columna, chiste gráfico, editorial) (Gomis, 2013: 112).

De ahí que los distintos intentos de clasificación nunca deban entenderse como propuestas definitivas, sino como un mero producto del análisis llevado a cabo por sus autores en el momento concreto en el que fueron realizados. Además, cada género concreto tiene una función y una forma concretas.

Sin embargo, clasificaciones a parte, creo que es fundamental considerar la función que cumple cada género y llamarlo como suelen llamarse en los medios de comunicación, donde todo el mundo se entiende cuando dice que escribe una noticia, una información o una entrevista, o que escribe un reportaje, una crónica, una crítica o un editorial. Que la gente entienda cuando utiliza estas palabras prueba en definitiva que los géneros existen (Gomis, 2013: 112).

Porque los géneros van más allá de ser sólo útiles para los profesionales que escriben o preparan las informaciones para radio o televisión. Son clave para que los receptores de la información la decodifiquen con facilidad y también son muy útiles en la enseñanza, para que tanto profesores como alumnos de periodismo enseñen y aprendan cómo hacerlo adecuadamente.

[...] Representan la manera más sencilla de enseñar periodismo ya que en los géneros se ha sedimentado una variada experiencia personal. Los géneros periodísticos son el resultado de un largo proceso histórico de trabajo colectivo. Estudiar cómo se hace una noticia, un reportaje, una entrevista una crónica, una crítica, un artículo, un editorial es más que seguir la disciplina de unas normas. Es comprender la función de un texto, de un medio de información. Se trata de analizar y reflexionar sobre qué pasaría si no se hicieran las cosas como se hacen (Santamaría, 1994: 43).

Los textos periodísticos resultantes podrán ser: textos narrativos, textos descriptivos, textos expositivos o textos argumentativos. Y podrán tener las formas clásicas de noticia, reportaje, entrevista, crónica... Además, no todos los géneros tienen igual importancia en los diferentes medios. En cada uno aparecerán con insistencia los que mejor se correspondan con sus funciones y su estilo.

En los diarios aparecerá la gama más completa, desde la noticia, hasta el editorial, además de reportajes, entrevistas y crónicas. También publican críticas de todo tipo (literarias, cinematográficas, musicales...) y aparecen artículos, cartas al director, columnas de opinión e incluso chistes gráficos.

En los semanarios los géneros dominantes son el reportaje, la entrevista, la crónica y la crítica. Aquí las noticias pasan a un segundo plano. A medida que la periodicidad del medio es mayor, pierden relieve las informaciones y lo ganan los comentarios. Por ello, las revistas mensuales tienen mayor cantidad de críticas, artículos y ensayos; así como las crónicas temáticas.

En la radio la opinión la ejercen comentaristas que se presentan con nombre y apellido. El medio no opina, sino que es algo que hacen los invitados o colaboradores. En los medios electrónicos, en cambio, las noticias se dan varias veces al día y casi nunca hay opinión. El periodismo digital es un periodismo multimedia con la capacidad para integrar en un único soporte recursos expresivos típicos de otros medios: texto y elementos icónicos de la prensa escrita, junto con imágenes y sonidos de los medios audiovisuales. Y gracias a Internet, estos medios son hipermedia. Un medio de medios. Algo que se acentuado aún más con la proliferación de las redes sociales.

La prensa digital hereda parte de las características formales y conceptuales de los periódicos impresos en papel. Sólo parte. Quizá menos de lo que a veces se tiende a pensar. En realidad los nuevos medios digitales suman a sus propias peculiaridades una serie de rasgos compartidos con otros medios. [...] Para empezar, la escritura periodística se atiene en Internet a una periodicidad de curiosa naturaleza. Tan flexible que rompe incluso el mismo concepto de periodicidad. Más bien cabe afirmar que el diario digital puede actualizarse en cualquier momento, sin atender a previsiones ni plazos preestablecidos. [...] No hay un momento de cierre del periódico. Tampoco hay emisión de informativos. Para estos nuevos medios el momento de publicación o de emisión es un período muy amplio de tiempo. Dura 24 horas al día. Lo cual implica cambios en las rutinas profesionales y también cambios en los textos que elaboran (Mayoral, 2013: 132).

Aún así, tanto en el digital como en cualquiera de los otros formatos. Los tres ámbitos básicos de información, interpretación y opinión son los que conforman el espacio periodístico según la teoría de los géneros. Siguiendo esto, y atendiendo a los nuevos medios de los últimos tiempos, se pueden colocar como aparecen en la figura

2.1., como apunta Javier Mayoral (2013: 28) en una gráfica repleta de añadidos a los más tradicionales.

<i>Información</i>	<i>Interpretación</i>	<i>Opinión</i>
Noticia	Crónica Columna Blog Videoblog	Crítica Columna Blog Videoblog
Reportaje objetivo	Reportaje interpretativo	Editorial Suelto Tribuna
Entrevista objetiva Encuesta	Entrevista interpretativa	Tertulia Charla digital Foros Cartas de los lectores Comentarios en noticias

Figura 2.1. Géneros periodísticos

Además, la competencia televisiva ha forzado la aparición de un nuevo género periodístico, híbrido de la información y el entretenimiento en un mismo espacio. Este género, que se ha denominado “infoentretenimiento”, supone una innovación en los procesos de creación de piezas periodísticas que utilizan la imagen y el texto para enganchar a la audiencia, que a su vez se convierte en protagonista, en la nueva fuente de información del nuevo género.

El infoentretenimiento se caracteriza por centrarse en tramas sociales, sucesos, hechos insólitos, recuperación de tradiciones... y lo hace ofreciendo contenidos variados dirigidos a todos los públicos y todos los gustos. Suele aparecer con mayor cotidianeidad en las televisiones, aunque también puede aparecer en radio o prensa. Algunos investigadores también llaman a este género “infoshow” y las piezas

informativas que lo conforman tienen en común que tienen como protagonistas a ciudadanos de a pie, que se convierten en el eje de la información. Ahora el espectador pasa de ser un sujeto pasivo, para evolucionar en protagonista de las informaciones (el llamado periodismo ciudadano convierte, además, a los espectadores en agentes de la información). Todo ello con elementos de los géneros informativos, de los de ficción y de los del entretenimiento (Ortells, 2008).

El público viaja hasta lugares remotos donde se les muestra una realidad lejana a la que sólo pueden llegar a través de sus pantallas, y se les da la oportunidad de contagiarse de la alegría o la tristeza del que narra el hecho. Por tanto, se despiertan emociones a través del televisor utilizando gente anónima que convierte en cómplice de sus alegrías o desgracias a quien está sentado al otro lado del receptor (Ortells, 2008: 3).

Esto sólo demuestra que el periodismo se ha transformado de manera vertiginosa en los últimos decenios y que continúa haciéndolo. Por lo que hay que adaptarse. Y es una evolución, quizá relacionada con una revolución.

[...] De manera vertiginosa y quizá también de forma violenta. Porque toda revolución se cobra sus víctimas. Muchos periodistas sienten que han cambiado de profesión aun no habiendo cambiado siquiera de empresa. El oficio ya no es el mismo. Han cambiado el concepto de noticia, el modo de elaborarla, los criterios de selección... Han cambiado, y de qué modo, las actitudes de los lectores, oyentes y espectadores. En el ámbito académico, algunos autores teorizan sobre el ocaso del periodismo [...]. Otros sostienen incluso que el periodismo ya ha muerto o que está a punto de morir. Y otros, en fin, se afanan por poner fecha exacta a tan lamentable defunción [...] (Mayoral, 2013: 14).

2.3. Noticia, reportaje, entrevista y crónica, como géneros informativos

Información, interpretación y opinión. Según estos tres ámbitos básicos, así como sus combinaciones, se conforma la teoría de géneros.

Álex Grijelmo define información como “todo aquel texto periodístico que transmite datos y hechos concretos de interés para el público al que se dirigen, ya sean nuevos o conocidos con anterioridad” (2004: 30).

La noticia es la materia prima del periodismo. La parte esencial. Lorenzo Gomis comparte que las noticias atraen y sorprenden. Y eso es necesario.

La atracción y la sorpresa que nos producen las noticias demuestra, al mismo tiempo, que no entendemos la vida y que nos interesa. Son una prueba de atracción y de extrañeza. Enterarnos de las noticias y comentarlas es un medio para programar la acción y dar alguna respuestas a las trampas y las oportunidades del entorno (Gomis, 2013: 127).

Grijelmo dice que es “todo aquel hecho novedoso que resulta de interés para los lectores a quienes se dirige el diario” y “viene dada siempre por un acontecimiento sorprendente, estremecedor, paradójico o trascendental y, sobre todo, reciente” (2004: 30).

Para Fernando Martínez Vallvey “las noticias son textos de un determinado tipo que se difunden a través de los medios de comunicación y que narran o exponen hechos o dichos novedosos, de actualidad y que presuntamente pueden interesar a los lectores” (1999: 13).

Mientras que Asunción Escribano afirma que “la noticia es el texto periodístico cuya función principal es la de relatar hechos nuevos, de interés general y de cierta relevancia pública. Se caracteriza, además, por su finalidad informativa; por la tendencia hacia la objetividad; y por una determinada estructura que deriva de la manera en la que los lectores se acercan a ella” (2006: 15).

Se dice que la redacción de las noticias en orden de interés decreciente tuvo su origen en los telegramas enviados durante la guerra civil americana, aunque se ha relacionado el perfeccionamiento y el éxito de la fórmula con los servicios de las agencias de noticias y la necesidad de escribir un texto que sirviera para los diarios que lo quisieran publicar entero, tanto para los que sólo quisieran coger una parte.

Por ello la información periodística más pura era transmitida en prensa de esa forma, por medio de la llamada pirámide invertida, una técnica periodística que consistía en ir parcelando las ideas más importantes a lo largo del texto desde los primeros párrafos a los últimos (tal y como se observa en la figura 2.2.); del modo que si el lector se cansaba, podía abandonar la lectura habiendo obtenido lo esencial.

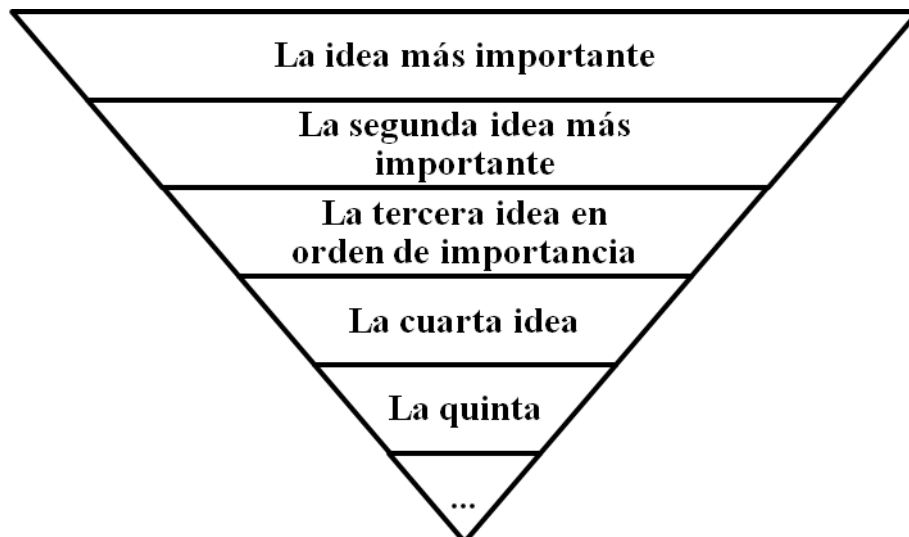


Figura 2.2. Pirámide invertida clásica

La elección de los temas está relacionada con el concepto del *gatekeeper*, que hace las veces de “guardabarreras” (permitiendo o no el paso de determinadas noticias), pero también tiene mucho de elección personal y subjetiva. Aunque los hechos noticiosos más claros coincidirán en la gran mayoría de los medios.

Aunque la elección puede ser siempre personal y subjetiva, eso no quiere decir que, por una parte, no haya una extraña coincidencia en periodistas de distintos medios, lugares y procedencias en el momento de escoger la noticia y, por otra parte, que no se pueda verificar ulteriormente el acierto o el error en la selección de noticias. Tanto las repercusiones que tiene un hecho como las reacciones que provoca en la opinión manifiestan a posteriori que aquello era “noticia”, sin prejuicio de que se valorara más o menos en su momento (Gomis, 2013: 132).

La entrevista es uno de los textos periodísticos más empleados en los medios de comunicación a causa de su gran aceptación. En ella se muestra el rostro más cercano del periodismo. El periodismo de declaraciones en los periódicos cada día es mayor, tanto en forma de entrevista pura, como de reportaje o en las noticias.

El éxito de la entrevista dependerá de factores múltiples, entre ellos, quién sea el entrevistado, si bien existen aspectos de cuya adecuada ocupación por parte del entrevistador dependerá la mayor parte de la eficacia o el fracaso del resultado, hasta el punto de que podría ponerse en peligro la publicación de una entrevista que no estuviera a la altura de un medio de prestigio. Para evitar ese riesgo, o incluso su materialización, se debe tener en cuenta que hay pocas posibilidades de realizar una entrevista

brillante sin una previa labor de investigación y planificación documental (Torregrosa, 2013: 35-36).

La entrevista periodística es una herramienta vital para el trabajo del periodista. Puede considerarse un género interpretativo e informativo autónomo o ser la base para el tratamiento de la información obtenida por otras fórmulas, como el reportaje.

El reportaje es un tipo de texto cercano a la noticia pero que no está tan pegado a la actualidad diaria. Aunque es predominantemente informativo, en este tipo de textos, el periodista tiene más margen para incluir otros elementos que aporten color, como las descripciones de ambiente o de los protagonistas. Aquí, además, se puede y se suele usar un estilo más literario.

El reportaje es un texto informativo que incluye elementos noticiosos, declaraciones de diversos personajes, ambiente, color, y que, fundamentalmente, tiene carácter descriptivo. Se presta mucho más al estilo literario que la noticia (aunque ya hemos dicho que también en las noticias se puede hacer buena literatura). Una novela entera puede escribirse con la técnica del reportaje; incluso un reportaje puede convertirse en una novela de hechos reales (por ejemplo, *Noticia de un secuestro*, de Gabriel García Márquez) (Grijelmo, 2004: 65).

Un reportaje suele partir de algo que fue noticia y que el periodista busca abarcar con mayor profundidad. Aunque también pueden hacerse reportajes sobre hechos o costumbres, más atemporales, que forman parte de la vida cotidiana. O sobre economía, espectáculos, política... Lo importante es que aborden historias de interés para los lectores.

Juan Francisco Torregrosa Carmona (2013: 49) cita a Gabriel García Márquez (1982), cuyas palabras dentro de su discurso “El mejor oficio del mundo”, sirven para aproximarse a este género periodístico: “Creo que es la prisa y la restricción del espacio lo que ha minimizado el reportaje, que siempre tuvimos como el género estrella, pero que es también el que requiere más tiempo, más investigación, más reflexión, y un dominio certero del arte de escribir. Es en realidad la reconstrucción minuciosa y verídica del hecho. Es decir: la noticia completa, tal como sucedió en realidad, para que el lector la conozca como si hubiera estado en el lugar de los hechos”.

La crónica, por su parte, nace como un género histórico-literario y después se producirá su asentamiento definitivo por parte de la prensa periódica de todos los países.

Al contrario de lo ocurrido con otros géneros informativos e interpretativos, el origen de la crónica no está en el periodismo, sino que éste asume el género ya existente desde periodos históricos anteriores a aquellos que vieron nacer la prensa y asistieron a su consolidación; una consolidación que, en su plenitud, no se produce hasta el siglo XIX, en especial durante las décadas de su segunda mitad. No en vano la época decimonónica ha sido llamada por muchos autores “el siglo de la prensa” (Torregrosa, 2013: 59).

La crónica comparte con la noticia muchas características textuales, especialmente el tratamiento de la actualidad, pero suma a ese enfoque periodístico informativo de actualidad el análisis o fondo del reportaje. Además, incluye un tratamiento lingüístico más personal y un análisis, combinando elementos argumentativos o valorativos con los narrativos (Casasús y Ladevéze, 1991).

Probablemente se trata del género más difícil de dominar. De hecho, en un periódico de prestigio una crónica no la hace cualquiera. Suelen estar reservadas a especialistas en la materia que se aborda, a corresponsales en el extranjero (conocedores a su vez de los temas que les ocupan a diario), a los enviados especiales a un acontecimiento (que disponen de una preparación adecuada) o a comentaristas taurinos, deportivos, sociales o artísticos. Y normalmente sus textos disfrutaban de una extensión regular, sin la capacidad de reducción a lo mínimo que puede experimentar una noticia (Grijelmo, 2004: 88-89).

2.4. El periodismo visual y el dibujo periodístico: Una lectura de imágenes

En algunos casos, acompañando al texto escrito o sustituyéndolo, aparecen dibujos periodísticos. Esta modalidad iconográfica suele emplearse como subgénero o ilustración de un texto y se considera un aporte con intenciones o bien documentales o interpretativas. Porque la imagen constituye una de los fenómenos más importantes y una de las realidades vivas más apasionantes del ser humano.

Pero, ¿qué es la imagen? Nuestro diccionario la define como la “figura o representación de una cosa” y, por extensión, como la “representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos”.

En realidad, esta palabra, derivada del latín (*imago*: figura, sombra, imitación), indica toda representación figurada y relacionada con el objeto representado por su analogía o semejanza perceptiva. En este sentido, puede considerarse imagen cualquier imitación de un objeto, ya sea percibida a través de la vista o de otros sentidos (imágenes sonoras, táctiles, etc.) (Casasús, 1973: 27).

El dibujo periodístico puede elaborarse a partir de los hechos o a colación de otra pieza informativa. Va más allá del dibujo representativo y se utiliza para presentar una visión de un hecho a través de formas icónicas o abstractas. También puede encontrarse en la modalidad de realismo y en esos casos estará a la par que la fotografía, como sustitutivo. Cabe mencionar que antes del uso de la fotografía ya existían los pintores de noticias.

El último bastión de la exclusividad del “artista” es una habilidad especial: la capacidad de dibujar, de reproducir el entorno tal y como aparece. La cámara, en todas sus formas, ha acabado con ello. Constituye el eslabón final entre la capacidad innata de ver y la capacidad extrínseca de registrar, interpretar y expresar lo que vemos sin necesidad de tener una habilidad especial o un prolongado adiestramiento para efectuar el proceso. Hay pocas dudas de que el estilo de vida contemporáneo está profundamente influido por los cambios que en él ha introducido la fotografía. En el impreso, el lenguaje es el elemento primordial y los factores visuales, como el marco físico, el formato y la ilustración, son secundarios. En los medios modernos ocurre justamente lo contrario. Predomina lo visual; y lo verbal viene dado por añadidura. El impreso no ha muerto ni seguramente morirá jamás, pero, con todo, nuestra cultura, dominada por el lenguaje, se ha desplazado perceptiblemente hacia lo icónico (Dondis, 2002: 19).

Entonces el dibujo periodístico se empleaba como género. Durante un tiempo coexistieron y aunque la fotografía se impuso (era más rápida su utilización), el dibujo periodístico a veces se sigue utilizando. Este tipo de dibujo se ha transportado a secciones de opinión o de entretenimiento, acercándose a las funciones del periodismo de formar y entretener.

La existencia de imágenes implica la presencia de elementos (forma, movimiento y percepción humana) que sólo aparecen cuando hay un sujeto receptor, un hombre que recibe el mensaje visual a través de la vista. Por tanto, no puede haber imagen sin un proceso de comunicación (Casasús, 1973: 37).

Los dibujos periodísticos, como ilustraciones, también funcionan de determinadas formas diferenciadas. Abreu distingue: “ilustración de autenticación”, que tiene carácter documental y constituye una prueba de veracidad; “ilustración descriptiva”, también con carácter documental y muestra con detalle un hecho noticioso; “ilustración documental”, que explica el contenido de un texto, pudiendo ser tanto descriptiva como de autenticación; “ilustración fotográfica”, la foto o el montaje que acompaña a un texto para completar la información, documentarla, embellecerla, o hacerla más atractiva hacia los lectores; “ilustración gráfica”, las que acompañan a cualquier relato, siendo del tipo de imagen que sean; “ilustración humorística”, con función de entretenimiento, en forma de chiste o caricatura, e “ilustración informativa”, que constituye el elemento principal de la información y se acompaña del correspondiente texto para explicarla (Abreu, 2000). Este último tipo de ilustración, con imagen y texto, recuerda a lo que se entiende por cómic.

Habitados desde pequeños a la lectura de tebeos y cómics, los niños crecen ya desde pequeños entre un mundo de imágenes (Casasús, 1973: 80).

En cualquier caso, los dibujos periodísticos, al igual que las fotos, siempre se podrán utilizar como elementos principales del producto periodístico o como complementarios.

Martínez Vallvey (1996: 102) afirma que suelen convertirse en fotonoticias las informaciones que tengan una especial fuerza expresiva o cuyo atractivo radica en el poder de la fotografía. Esta imagen debe ser curiosa, anecdótica o muy informativa de por sí e ir acompañada de un texto explicativo breve que comenta los datos del contexto básicos (el motivo, el momento y el lugar donde se realizó la fotografía).

Y como imágenes, tanto las fotografías como los dibujos, tienen un proceso de lectura, de una alfabetización visual, de unas técnicas de comunicación visual (entre las que destacan la simetría, el equilibrio, la regularidad, la simplicidad, la unidad, la economía, la reticencia, la predictibilidad, la actividad, la sutileza, la neutralidad, la transparencia, la coherencia, el realismo, la plana, la singularidad, la secuencialidad, la agudeza, la continuidad, así como sus opuestos: inestabilidad, asimetría, irregularidad, complejidad, fragmentación, profusión, exageración, espontaneidad, pasividad, audacia, acento, opacidad, variación, distorsión, profunda, yuxtaposición, aleatoriedad, difusividad y episodicidad) que debe aprehenderse y entrenarse (Dondis, 2002). Para

ello, el cómic es un buen medio. De hecho, Antonio López Hidalgo lo introduce como parte del apoyo del periodismo visual, al mismo nivel que las fotografías o las infografías:

Uno de los principales elementos en los que se apoya el periodismo visual son los formatos gráficos y los formatos de información gráfica, ya sean éstos fotografías, dibujos, cómics, caricaturas, mapas, organigramas, representaciones estadísticas y, en los últimos años, también infografías (López, 2002: 173).

Al mismo tiempo, Gustavo Peltzer ha propuesto una clasificación de géneros o códigos visuales que agrupa en siete grandes categorías: gráficos, infográficos, mapas, símbolos, ilustraciones, cómics e iconografías animadas (1991: 129-155).

Álvarez Marcos (1999: 130) es citado por López (2002: 177-178) hablando de la condición de género periodístico de la infografía: “El uso generalizado de infográficos o infogramas ha propiciado la aparición de un nuevo lenguaje informativo o género periodístico. Un estilo que acerca la prensa escrita al mundo iconográfico de la televisión, buscando soluciones similares para la explicación de los hechos”. Algunas de estas infografías se acercan más al cómic que a la fotografía.

Susan Sontag cita en relación a la fotografía al filósofo y antropólogo Ludwig Feuerbach, quien a mediados del siglo XIX ya aseguraba que la civilización prefería la imagen a la cosa, la representación a la realidad.

En el siglo XX esta denuncia premonitoria [de Feuerbach] se ha transformado en un diagnóstico con el cual concuerdan muchos: que una sociedad llega a ser moderna cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía y la búsqueda de la felicidad privada (Sontag, 2005: 215).

3. Cómic

3.1. ¿Qué es el cómic?

Definir el cómic es algo esencial. Entender el medio, con sus características propias, conocer su historia, su evolución, sus tendencias, sus herramientas propias, es básico para poder analizarlo.

Los cómics son algo más que la suma de sus partes, no son simples secuencias de imágenes a lo largo de una serie de páginas consecutivas en un folleto, un libro o la pantalla de un ordenador. No son únicamente imágenes hermosas que ilustran una historia. No se reducen a las palabras, a la fuente de los caracteres, los bocadillos, el tamaño y la forma de las viñetas, o la presencia o ausencia de marco en las mismas. Los cómics son una combinación de todos estos elementos y mucho más (Spencer, 2010: 8).

El cómic se puede entender como un medio expresivo que pertenece a la familia de medios procedentes de la unión de los lenguajes literario e icónico. Eisner habla de *comic-book*, pero sus palabras se pueden extrapolar a todo el cómic.

El *comic-book* consiste en un montaje de palabra e imagen, y por tanto exige del lector el ejercicio de sus facultades visuales y verbales. En realidad, las particularidades del dibujo (perspectiva, simetría, pincelada) y las particularidades de la literatura (gramática, argumento, sintaxis) se superponen unas con otras. La lectura del *comic-book* es un acto de doble vertiente: percepción estética y recreación intelectual (Eisner, 1998: 10).

Los cómics, en cualquiera de sus formatos, son una combinación de palabras e imágenes en una determinada secuencia con el objetivo de comunicar historias e ideas. Will Eisner utilizaba el término “arte secuencial” (1998). Scott McCloud define la historieta como “un conjunto de ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada con el propósito de transmitir información u obtener una respuesta estética del lector” (2007: 9). Mientras que Guiral destaca la narratividad propia del medio: “Narración secuencial de una historia por medio de viñetas que combinan dibujos y textos (o no), todo ello manufacturado con una técnica narrativa que le es propia” (1998:11).

Precisemos brevemente, y como principio, que el cómic es una expresión figurativa, una narración en imágenes que logra una perfecta compenetración (e interrelación) de palabra y dibujo

gracias, fundamentalmente, a dos convenciones: la viñeta (que distingue la continuidad del relato en el tiempo y en el espacio) y el globo (que encierra el texto y delimita al protagonista) (Arizmendi, 1975: 7).

Gubern añade otro matiz específico, entendiéndolo “una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética” (1972: 107). Es un medio masivo de difusión donde todos los elementos se relacionan según el principio de solidaridad icónica (Groensteen, 1999^a), en el que se integran otros géneros y lenguajes (Barbieri, 1993: 13).

El cómic tal como es concebido actualmente puede ser definido como un medio de comunicación de ideas. Un sistema de proyección de impresiones, criterios y planteamientos personales o ajenos, que el autor trata de transmitir al lector a través de un sistema narrativo de imágenes y textos, configura el lenguaje del cómic propiamente dicho (Beà, 1986: 74).

El cómic procede de una idea que luego se ejecuta de manera artística en viñetas, mediante la conjunción de dibujos y textos. Podría afirmarse entonces que el cómic es un arte, pero es un arte muy especial, un arte que en ocasiones se entremezcla con la artesanía, un arte que se ha transferido a los procesos industriales.

Alejandro M. Viturtia cita en el prólogo del primer volumen de *Del tebeo al manga* (2007: 5) a Alex Raymond, quien defendía el cómic como arte: “Creo, honestamente, que el cómic es un arte en sí mismo, que refleja la vida y el tiempo en que vivimos con más precisión, que es más artístico que la ilustración en revistas, puesto que es más creativo”.

3.2. Breve historia de la historieta: Algunos hitos

Cuando se estudia el origen del cómic, algunos críticos y teóricos se remontan a tiempos prehistóricos. Entre estos precedentes destacan las pinturas rupestres, por su fuerza, o incluso los sellos mesopotámicos, con sus inscripciones. Algunos llegan a los mastabas con jeroglíficos y representaciones gráficas. Lo cierto es que en la historia de las culturas siempre hay rastros visuales, gráficos, narrando sus leyendas e inmortalizando las hazañas de sus héroes o sus formas de vivir. Esto ocurre en los mosaicos romanos, en la Columna de Trajano, en las pirámides egipcias, en el código precolombino de

Azcuitlán, en el lienzo de Tlaxcala, el Tapiz de Bayeux... Así como grabados, como la *Versión Deleitable del Licenciado Alfonso de la Torre* (1497).

Trazar la historia de lo que considero que son los orígenes del cómic es remontarse al menos a la narrativa popular de los siglos XVIII y XIX, buscando en la literatura de cordel y las aleluyas claves gráficas y expresivas. Los cómics fueron herederos de las temáticas de aquellas literaturas populares decimonónicas y del gusto del costumbrismo por crear personajes típicos. [...] Los creadores, desde mediados del XIX, se tuvieron que enfrentar a una sociedad nueva donde su papel de artífices de la cultura se transformó en el de portavoces de la realidad de su tiempo. Nuevos hábitos de consumo surgieron en las sociedades a raíz de la industrialización. Fueron esos hábitos y formas de vida en la esfera del entretenimiento tanto de los proletarios como de las clases medias los que definieron y configuraron la “cultura de masas (Merino, 2003: 27).

“El origen de la historieta hay que buscarlo en el cruce entre la ilustración y la caricatura política de los siglos XVIII y XIX”, expresa Toni Guiral (1993: I). Ya en el siglo XIX hay muchísimos ejemplos de combinación de palabra e imagen. En los comienzos del cómic se reivindica la serie norteamericana de finales de siglo, *Yellow Kid*, de Richard F. Outcault, como el primer cómic, aunque otros señalan al europeo *Frenchman Cara d’Ache*, que aparecía en el *Figaro* desde comienzos de 1890, como el primer personaje recurrente. La historia del cómic podría empezar antes, con la imprenta, como apunta David Kunzle, fechando el comienzo en 1450.

[...] Es la imprenta el punto de partida del primero volumen de la *History of the Comic Strip* de Kunzle. En ese tomo, el autor americano relacionaba los antecedentes del cómic con las numerosas publicaciones en hojas sueltas (*broadsheets*) que, utilizando una combinación de imágenes y texto, se utilizaban desde el siglo XV en Francia, los Países Bajos, Gran Bretaña e Italia, habitualmente con finalidades de propaganda política y religiosa o intención moral. Kunzle rastrea todas las colecciones posibles de narración gráfica, impresa o en grabado, que se dan en Europa durante los siglos XVI y XVII, incluyendo el trabajo de artistas como Callot, con su serie sobre la guerra, o incluso Roberts, con su serie sobre la vida de María de Médicis, hasta llegar al siglo XVIII y William Hogarth. Hogarth era el punto ideal para poner fin al primer volumen de su historia, ya que Kunzle le considera “el abuelo del cómic”, debido a su influencia [...] sobre Töpffer, “el padre de los cómics” [...] (García, 2014: 43)

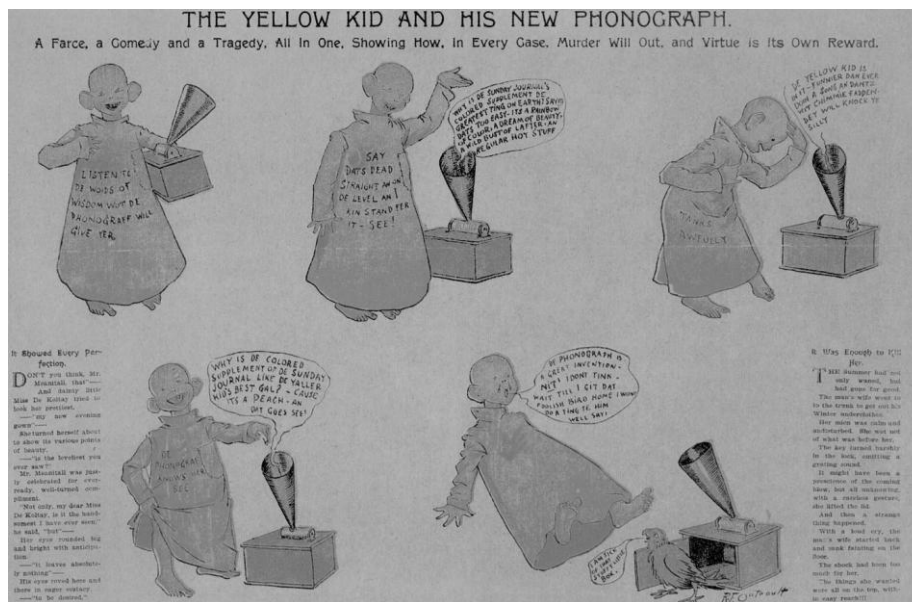


Figura 3.1. Para muchos autores, *The Yellow Kid* es el primer cómic

En ese debate de los orígenes también se encuentra la perspectiva europea con los trabajos del suizo Rodolphe Töpffer de 1833, el alemán Wilhelm Busch (que en 1865 creó a los traviosos Max y Moritz, inspiración de los *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks, en 1897) o el francés Christophe. Guiral (1993: 1) cita a Roberto Giammanco, quien definía a los tres como maestros “porque han llevado a su máxima perfección los dos elementos de base de la historieta moderna: el montaje y el héroe”.

Precisamente estudiosos como Luis Conde o Thierry Groensteen reclaman a Töpffer como el padre del medio. En 1830 publica su primer álbum, creando en él héroes de ficción.

Desde el punto de vista de la representación de las figuras, Töpffer estaba fuertemente influido por Hogarth y los grandes maestros caricaturistas pero desarrolló un sistema narrativo eminentemente original. Sus historias poseen una lógica interna en la que las imágenes no son meros comentarios visuales de un texto escrito que podría prescindir de ellas con escaso perjuicio para su entendimiento mientras que aquéllas carecerían de sentido sin el texto. Por el contrario, la narración de Töpffer discurre tanto en las imágenes como en el texto y, aunque a menudo la relación es de redundancia, cada canal aporta al otro unos matices que se perderían por separado (Jiménez Varea, 2006: 193).



Figura 3.2. En los orígenes del cómic se encuentran las obras de Rodolphe Töpffer

Lo cierto es que es difícil concretar los inicios del cómic a ciencia cierta ya que en Asia también había una fuerte tradición de arte narrativo y hoy se quiere hacer ver que el manga actual proviene de esa tradición (aunque los orígenes del manga también están en el siglo XIX, en la asimilación cultural de los artistas japoneses de la influencia de las revistas extranjeras).

Cada estudioso reivindica la invención del cómic como un fenómeno de su zona, de su país. Lo cierto es que las peripecias de Max y Moritz (Alemania), Ally Sloper (Inglaterra) o Yellow Kid (America) y las obras del suizo Töpffer se desarrollaron en los comienzos del medio. En el origen americano (con Yellow Kid), el cómic aparece como producto, mientras que en la tendencia del origen europeo (con Töpffer) el cómic aparece como una obra de autor (García, 2014). En cualquier caso, todos ellos fueron pioneros.

Con el Chico Amarillo, los cómics empezaron a adquirir una presencia preponderante en el ámbito de la prensa norteamericana.

A Richard F. Outcault se le ha atribuido tradicionalmente el título de padre fundador de los cómics, título ciertamente controvertido y discutible, pero establecido sobre la base de haber sido el primero en reunir a un personaje protagonista que se repite a lo largo de una serie de ejemplares de publicación periódica (Yellow Kid) y a la utilización del *balloon* con un texto inscrito en tal serie. Sin embargo, el mérito real de Outcault radica en que tal síntesis de técnicas ya existentes obtuvo con Yellow Kid un

formidable éxito y aceptación popular, que echó sólidamente los cimientos de los cómics como arte e industria y permitió su continuidad y permanencia (Gubern, 1972: 29).

El cómic empieza a desarrollar elementos como el globo de texto y se convierte en una mercancía que atrae grandes beneficios para los periódicos que lo publican. Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst entablaron una lucha abierta por el personaje, por hacerse con el público.

Los periódicos se convirtieron en el espacio de información reciente accesible a la mayor parte de la población, con tal de que uno del grupo supiese leer. El enfrentamiento y la rivalidad de los rotativos norteamericanos por el control del mercado de su país a finales del XIX confirmarían la importancia que la prensa diaria fue adquiriendo. A la vez que la prensa de noticias, también existió una larga tradición de periódicos humorísticos desde comienzos de siglo a los que acompañaban ilustraciones, destacando entre otros los semanarios *Puck* (1877) y *Judge* (1881). Y es en esas páginas donde comenzaron a aparecer los trazos y las viñetas de los dibujantes que luego darían vida a los cómics en la prensa periódica (Merino, 2003: 37).

Román Gubern habla de los cómics en sus inicios como formas de expresión periodística que se transforma en arma publicitaria (1972). La prensa buscaba estimular a los lectores para atraerlos a sus páginas y el crecimiento de masa lectora, de público, se traducía en un mayor poder de control de la opinión pública. Estos cómics eran, además, el pasatiempo ideal para toda la capa de inmigrantes que no dominaban bien el inglés, que gracias a las imágenes captaban el mensaje y se divertían. Hearst empezó a ser consciente de las posibilidades del cómic y buscaba un público amplio. Los padres compraban los periódicos, pero luego se los pasaban a sus hijos para que disfrutaran de las viñetas. El origen del cómic como producto de masas, así como su industria, tal y como se aprecia, estuvo muy vinculado a la prensa.

En 1903 la mayoría de los periódicos de Estados Unidos ya incluían tiras de prensa en sus páginas dominicales. Algunas de ellas tenían como característica la influencia de la cronología de la publicación. Por ejemplo, si determinado día del año era especial, esa tira o página también lo era, acorde con la temática.

Ana Merino (2003: 19) traduce a Ian Gordon (1998: 6), yendo más allá del contexto histórico en el que se insertan los cómics para enunciar la modernidad: “Las tiras de cómics fueron representaciones a través de las cuales una sociedad cada vez más

mercantilizada se vio y constituyó a sí misma. En resumen, las tiras de cómics ayudaron a crear la Modernidad en su sentido de arte más formal y en su amplia denotación cultural”.

Por entonces se organizan los denominados *syndicates* para vender los derechos de reproducción de las obras publicadas en el *World* y el *Journal* a otros periódicos. Y se crean sindicatos independientes con nuevos materiales. Hacia 1908 estos sindicatos habían establecido métodos de distribución de sus obras, que querían llegar a nuevos territorios tanto físicos como expresivos.

En cierto modo, ese afán dentro del cómic por roturar nuevos territorios expresivos pudo fructificar en esos espacios mínimos como eran las páginas dominicales. Cada página debía ganarse la atención del lector, sobre todo si en ellas no había una continuidad argumental. No podían caer, en consecuencia, en la trivialidad. Lo que desde un punto de vista pudo ser una fuerte restricción, desde otro puede ser considerado como un catalizador de una necesidad constante de renovación. En las manos adecuadas, esas páginas y tiras se convirtieron en un laboratorio narrativo de alcance insospechado (Trabado, 2012: 11).

En esa primera década del siglo aparecen cómics que representan los problemas de la época. Cada época ofrece, con sus cómics, diversas lecturas que se adaptan a las características políticas y culturales. Así como cada lectura e interpretación, como procesos históricos, están condicionadas por la búsqueda de respuestas de cada tipo de público (desde sus valores, que les permiten ordenar y explicar lo que están viendo y leyendo). Es la época de Winsor McCay (*Tales of the Jungle Imps*, *Little Nemo in Slumberland*) y de George Herriman (*Krazy Kat*), entre otros. Es la época de *Gasoline Alley* (Frank King) y de *Spirit* (Will Eisner), entre otras obras. De las tiras de prensa se pasa a los cuadernillos (y más tarde a otros formatos como el *comic-book*, el álbum europeo o la novela gráfica). Todo sigue fluyendo.

Es indudable que no es lo mismo desarrollar una historia en los márgenes que la prensa habilitó para el cómic (la tira diaria y la página dominical) que contar con la extensión estandarizada del *comic-book* o, como otra posibilidad, valerse de la liberación de las restricciones que conlleva la novela gráfica al no ofrecer un esquema formal cerrado y limitado a un número de páginas (Trabado, 2012: 9).

Los años treinta constituyen la edad de oro de las tiras de prensa norteamericanas. Empieza a incluirse un tipo de dibujo más realista y comienzan sagas largas con personajes fijos. Aparecen también nuevos tipos de plano en las viñetas, como el primer plano, que provenían del cine. Coincide todo esto con una renovación general tras la crisis de 1929. Nacen los grandes cómics de prensa con las aventuras de *Dick Tracy* (1931), *Terry y los piratas* (1934), *Flash Gordon* (1934), el *Hombre Enmascarado* (1934) o el *Príncipe Valiente* (1937). Obras de dibujantes y guionistas que se convertirían en clásicos también: Hal Foster, Lee Falk, Chester Gould, Alex Raymond o Milton Caniff.

Otras obras humorísticas como *Popeye* (1929) desprenden vitalidad desde entonces. Tras la aparente ironía, se esconde una capa de crítica social y política. Esto se acrecienta cuando en 1950 aparece *Carlitos*, de Charles Schulz. Hasta mediados de los años treinta, la prensa era el soporte principal para la publicación de historietas en Estados Unidos.

El medio necesitaba evolucionar por lo que pronto convergió un nuevo formato de difusión: los *comic-books*, que en sus inicios eran publicaciones periódicas de pequeño tamaño formadas por varias historietas de personajes fijos. Se editaba en papel de baja calidad y en color. Como estaban impresos por empresas independientes, la libertad temática y conceptual era enorme. En aquel entonces, en EE.UU se estaban empezando a dar cuenta de que eran parte de un todo mayor. Se enfrentaban a la depresión económica y tenían la amenaza de la guerra en Europa. Lo que querían era buscar nuevas salidas para el entretenimiento y encontraron en el *comic-book* una salida barata y accesible. Llamaron a las publicaciones de historietas “el cine los pobres”.

En 1934, los jóvenes Joe Shuster y Jerry Siegel tenían un personaje que habían creado y que ninguna editorial quería, ni para tiras de prensa ni para cuadernillos. Cuatro años después, Harry Donenfeld, editor de Detective Comics Incorporated, decide comprarles a *Superman*. En 1938 se publicó el primer número de *Action Comics*, en el que aparecía.

Jerry Siegel y Joseph Shuster se pasaron siete años a Superman antes de que estuviese listo para ocuparse del mundo. Su primer intento para una tira de prensa fue una trama de ciencia ficción distópica que giraba en torno a un déspota telepático y malvado, y en la segunda entrega aparecía un tipo bueno, robusto y grande, pero mucho más humano, que ponía en su sitio a los malhechores

que infestaban las peligrosas calles; sin embargo, aún faltaba la chispa de originalidad que los editores estaban buscando. Cuatro años más tarde, después de muchos intentos infructuosos de vender *Superman* como tira de prensa, Siegel y Shuster por fin comprendieron cómo adaptar el ritmo y la estructura de sus historietas para aprovechar al máximo las posibilidades que ofrecía el nuevo formato del cómic, y así, de repente, este género encontró el tipo de contenido que le caracterizaría (Morrison, 2012: 22).

El éxito fue enorme y pronto consiguió su propia cabecera. Los héroes *pulp* quedarían a un lado; llegaban los superhéroes. Superman representaba a cada hombre común en batalla por la verdad, la justicia y el estilo de vida americano. Él era el primero (después llegarían otros, como Batman, creado por Bill Finger y Bob Kane, en 1939). Algo había cambiado. Desde entonces, los personajes de los cómics se harían globales.

En 1950, desde Entertaining Comics (E.C.) lanzaron nuevas series de cómics de terror, bélicos y de ciencia ficción, con grandes dosis de crítica, miedo y violencia. El editor, guionista y dibujante era Harvey Kurtzman, una figura destacada en la industria.

A mediados de siglo, el cómic experimental de pioneros como Winsor McCay, Frank King o George Herriman había desaparecido por completo del mapa. Tanto en Estados Unidos como en Europa lo que predominaba era el cómic de género. Independientemente de su calidad, el cómic de este periodo rara vez fue un vehículo de expresión personal. Pocos creadores como Harvey Kurtzman o Bernard supieron dar salida a sus particulares obsesiones a través del cómic [...] (Bartual, 2013: 124).

En 1954 el psiquiatra Fredric Wertham publica su ensayo *La seducción de los inocentes*, una obra que abriría la base del debate de la autocensura en los cómics que dio paso a la *Comics Code Authority*, creada para regular el contenido de los *comic-books*, que se convirtieron en el germen de todo mal.

Todo el mundo había leído el libro de Wertham, empezaron quemar cómics y estaban en el punto mira. Cada publicación, desde entonces, debía llevar un sello en la portada que la autorizaba a su comercialización. Muchas editoriales se fueron a la quiebra, al tiempo que muchos creadores, editores, dibujantes, guionistas, entintadores o rotulistas dejaron el negocio. Después, el punto caliente pasó a otra parte y empezaron a mirar con recelo la música Rock & Roll.

Los cómics de superhéroes languidecieron durante los últimos años cincuenta, hasta que en 1961, Martín Goodman, propietario de la diminuta Marvel (antes Timely), encargada a uno de sus empleados, que además era su primo político, Stanley Martin Lieber (más conocido desde entonces como Stan Lee), la creación de un nuevo equipo de héroes para intentar hacer frente a la Liga de la Justicia de América. El joven dio un paso adelante con la Primera Familia: Sue Storm, Johnny Storm, Reed Richards y Ben Grimm. Era el principio de su universo compartido poblado por superhéroes con pies de barro. Stan Lee pasó de hacer cómics *western*, de terror y bélicos, a crear un universo propio de ficción. Y acertó. Nacieron así los 4 Fantásticos, Spiderman, Hulk, Los Vengadores o La Patrulla-X. Después, vendrían todos los demás.

Posiblemente el gran acierto de este guionista fuera la condición humana de sus héroes: los protagonistas eran seres irascibles, pendencieros, imperfectos, psicológicamente abrumados por su condición de superhéroes (Guiral, 1993: X).

En los setenta comienzan a aparecer editoriales al margen de las grandes Marvel y DC, conocidas como las editoriales independientes, que empiezan también a publicar fuera del *Comics Code*. También es la época del *comix underground* y de los elementos contraculturales. En los ochenta cambia el modo de venta, con la llegada de las librerías especializadas, mientras que aparecen nuevas líneas de tebeos abiertas a la experimentación, con historias más oscuras y adultas, de un alto nivel creativo. Son los años de *Watchmen* (Alan Moore y Dave Gibbons), *El regreso del Caballero Oscuro* (Frank Miller), *Sandman* (Neil Gaiman) o *Maus* (Art Spiegelman). Y empieza a surgir, entre los años 1986 y 1987, un término, como lenguaje de la calle, para denominarlas: “novela gráfica”.

Este término, desde entonces hasta ahora, de gran popularidad en los últimos años, se ha convertido en el estandarte de un formato de cómic autoconclusivo (o de compilación de varias historietas en un tomo, contando una historia completa), de autor, que significa el paso de un objeto de consumo rápido, infantil, caduco, a un consumo pausado, adulto, prestigioso, orientado a permanecer en las estanterías, junto a los libros. Aunque también es un término controvertido; considerado, por unos, como una mera etiqueta editorial. Mientras que otros piensan que es un género en sí mismo.

La novela gráfica es, simultáneamente, un movimiento, un formato y una forma. Se han sugerido otros términos (cómic

largo, álbum gráfico, novela pictórica), pero “novela gráfica” es hoy por hoy el favorito en el ránking de etiquetas. [...] Mientras que la mayoría de las novelas gráficas se imprimen en formato “libro”, muchas series de cómic impreso (o determinados arcos argumentales incluidos en ellas), así como webcómic y fotonovelas (cómic que utilizan fotografías en lugar de ilustraciones, también llamadas *fumetti*), también merecen esa denominación. Los cómics narrativos de divulgación (biografías, autobiografías, cómic periodístico y ensayos narrativos) también encajan en esta descripción [...] (Withrow y Danner, 2009: 12)

Al mismo tiempo, en Europa aparece la publicación de cómics en revistas especializadas, una fórmula renovadora que refuerza el nivel industrial y la creatividad europea. En España, en este estilo de revistas, la más popular fue *TBO* (1917), que aportaría el término patrio “tebeo” para denominar al cómic. En Francia destacó la revista *Tintín*, dentro de la *bande dessinée*, en la que se presentaron las primeras aventuras del famoso personaje creado por Hergé en 1929. En Italia, en los años cuarenta, nacen los cuadernillos de aventuras, formato que se adoptó en España tras la Guerra Civil, y en el que aparecerían personajes como Roberto Alcázar y Pedrín (1940), el Guerrero del Antifaz (1944) o el Capitán Trueno (1956). Obras de los autores españoles Eduardo Vañó, Manuel Gago y Víctor Mora y Ambrós, respectivamente.

Más tarde, ya en 1959, aparece en Francia la revista *Pilote*, con un concepto dirigido a un público más adulto, en tamaño tabloide, con artículos firmados por famosos de la radio y la televisión acompañando las historietas. En esta línea llegarían después otras publicaciones como *Metal Hurlant* (1975), en Francia, o *Corto Maltese* (1983), de Hugo Pratt, en Italia. En España, algunas revistas *underground* destacaron, como *Butifarra* (1975), *Makoki* (1977) o *El Víbora* (1979).

Era ya el tiempo de “los cómics de autor”. No importaba que quienes solidificaron esta expresión arrancaran con la invención de héroes o heroínas siguiendo la estrategia clásica, porque no pasó de constituir una táctica inicial. Guido Crepax se elevó por encima de su Valentina y algo parecido sucedería en las contraposiciones Hugo Pratt – Corto Maltese, Robert Crumb – Fritz el Gato, George Pichard – Paulette, Alberto Breccia – Mort Cinder o Richard Corben – Den. La expresión personal podía tener límites temáticos: el autor debía prevalecer sobre el personaje. Los héroes continuaban existiendo, pero ya en el ocaso (Coma, 1984: 12).

En la década de los noventa, a nivel global, surge el llamado “cómic alternativo”, que se contrapone tanto en la ética como en la estética de los títulos y de las tendencias habituales. Con independencia del autor, este tipo de cómic suele ser en blanco y negro y tienen un abanico temático muy amplio. Muchas veces, estos cómic de autor se recopilan en tomos, por lo que el concepto de “novela gráfica” vuelve a coger fuerza.

El amparo de los públicos ha favorecido un boom editorial, vigente todavía hoy, que ha liberado a un nutrido grupo de autores de las servidumbres de la producción serial y las *majors* de la industria. La emancipación artística adopta todas las formas y discursos posibles. En la novela gráfica cabe la experimentación gráfica, el conflicto religioso, la temática social o, por primera vez, de manera generalizada -y paradójica- la no-ficción (Melero, 2012: 545)

En los últimos años conviven en librerías especializadas y grandes superficies tanto *comic-books*, como álbumes, como mangas, como novelas gráficas, de todas las nacionalidades, en un mercado global. Los lectores, cada vez más variopintos, pueden disfrutar de cómics superheróicos de las dos grandes, Marvel y DC, o decantarse por alguna de las pujantes independientes, como Image o IDW. O pueden hacer lo propio con las reediciones de los clásicos de prensa o de los personajes que calaron en los almacenes de sus memorias cuando los leían de pequeños. Porque hoy en día, la lectura de cómic tiene un amplio *target* que no entiende de edades. Así lo asegura Alejandro M. Viturtia:

Ya lo decía Alex Raymond; el cómic es un arte en sí mismo. Y, además, uno de los más populares. La hábil combinación de texto e imágenes, unida a la posibilidad de leerlo y releerlo fácilmente tantas veces como uno quiera, hace del cómic un medio de expresión de una potencia comunicativa increíble; esa fuerza ha sido, en ocasiones, su mayor hándicap. Gracias a su gran facilidad de asimilación, el cómic, sobre todo el *comic-book*, ha sido muy apreciado por el público infantil; es más, obras pensadas para un público juvenil e incluso adulto han encontrado parte de sus lectores entre los más jóvenes. Ante esta situación, la percepción por parte del gran público está clara: el cómic es un producto para niños. Pero como sucede prácticamente con todas las afirmaciones que se basan en apariencias y no en análisis detallados, es falsa. De hecho, es rotundamente falsa. Por poco que “rasquemos” veremos que el cómic, al igual que el cine o la literatura, ha sido vehículo de historias de todo tipo, dirigidas a toda clase de público. De hecho, pensándolo bien, es lógico;

después de casi 100 años de evolución y de presencia tanto en librerías como en kioscos y periódicos en multitud de países, idiomas y culturas, no podía ser de otra manera (Guiral, 2007: 5).

Durante todas estas épocas, durante todos estos hitos de la historia de la historieta, que han ido definiéndola como medio, el lenguaje de la narración gráfica ha sufrido un sinnúmero de cambios hasta convertirse en lo que en la actualidad se conoce como cómic. De estos cambios, los más grandes se deben a las exigencias del mercado editorial y a la evolución tecnológica. Y en el siglo XXI, la fuerza de los cómics es enorme, como añade Carles Santamaría:

El cómic ha entrado en el siglo XXI con una fuerza desbordante. Tras décadas de forcejeo para su reconocimiento cultural, la historieta ha dado el salto definitivo para situarse en las estanterías con pleno derecho. [...] Los cómics son a veces apasionantes relatos dibujados de ficción, mientras que en otras aparecen como espléndidas crónicas periodísticas de lo que sucede en el mundo, cuando no perturbadoras obras de una plasticidad exuberante. Qué mejor manera de saber del Holocausto que leyendo *Maus* de Art Spiegelman. Cómo entender lo que ha sucedido en Irán desde la llegada de los ayatolás sino siguiendo el apasionante relato gráfico de *Persépolis* de Marjane Satrapi. Cómo descubrir la hermética Corea del Norte sin tener que viajar a ella gracias a *Pyongyang* de Guy Delisle [...] (Murriá, 2006: 6).

3.3. El lenguaje de los cómics

El cómic es un medio narrativo que sirve para contar historias. Lo que lo hace diferente de otros medios es que cuenta esas historias de un modo propio, con un lenguaje y unos códigos específicos.

La tradición artística de la que desciende el cómic no es el cine ni la novela ni el teatro, sino un vasto conjunto de narraciones visuales (artesanales, en diversos medios) y gráficas (en medio impreso) como las que podían encontrarse en los códices medievales, las tiras narrativas, las estampas secuenciales y las tiras cómics. Cualquier intento teórico de describir el cómic como medio ha de estar informado de la historia de estas narraciones ya que, al ser examinada de cerca, se hace evidente que los mecanismos narrativos del cómic no son más que una evolución de los mecanismos narrativos de estos géneros anteriores. Mecanismos que cambian y se vuelven cada vez más sofisticados

según va cambiando la tecnología de reproducción de las narraciones gráficas (Bartual, 2013: 12).

El lenguaje del cómic se define por: a) Tener un carácter verboicónico, que emplea elementos icónicos (dibujos) y verbales (palabras), con una unión entre ellos dentro de la viñeta; b) Una secuencialidad basada en la elipsis narrativa, para contar su historia lo hace mediante el avance por las viñetas que la conforman, que se suelen leer de arriba a abajo y de izquierda a derecha, y entre unas y otras se producen pequeñas elipsis narrativas.

Por el carácter icónico-literario de su lenguaje, los cómics aparecen relacionados de alguna manera con el teatro, la novela, la pintura, la ilustración publicitaria, la fotografía, el cine, la televisión y los rasgos estilísticos del mundo objetal en que viven inmersos sus propios creadores (Gubern, 1972: 83).

Este lenguaje está basado en un complejo sistema de convenciones, aprendido desde la infancia mediante el hábito de leerlos, con un carácter altamente simbólico.

[...] Es el receptor el que leyendo las imágenes en una rápida sucesión establece una relación entre los encuadres, una continuidad entre las viñetas, permite una interacción que determina que una visión sobre una superficie plana, detenida, estática, adquiera una dinamicidad. No sólo, sino que para comprender la totalidad del mensaje, el lector debe completar el significado porque la imagen de la historieta es indiscutiblemente elíptica, es decir suprime, en su aproximación a la realidad, una serie de actitudes, eligiendo el gesto más representativo, más significativo para la claridad del relato. Y asimismo interviene el receptor con su capacidad aprehensiva para impedir que esta falta de sincronización entre el gesto estático del protagonista y la expresión del discurso verbal distorsione la continuidad narrativa (Arizmendi, 1975: 50).

Un cómic se lee, pero en esa experiencia de lectura hay muchas diferencias en cuanto a lecturas de obras literarias. Al mismo tiempo, un cómic se ve, pero esa visión nada tiene que ver con el proceso de ver una película o ver la televisión o el teatro.

Evidentemente el vínculo que se establece entre figura y texto contribuye sin duda alguna a la claridad del mensaje porque los dos elementos (imagen y palabra) no sólo se completan, sino que incluso a veces repiten (insistiendo) un mismo contenido y permiten debido a esta redundancia una completa comprensión de la historieta (Arizmendi, 1975: 24).

Robert C. Harvey (1994: 8) es citado por Santiago García (2014: 27) diciendo que “el cómic puede ser evaluado [...] a partir de argumentos puramente literarios, cuando el crítico se concentra en cosas tales como el retrato de personajes, el tono y el estilo del lenguaje, la verosimilitud de las personalidades y los incidentes, el argumento, la resolución del conflicto, la unidad, y los temas. [...] Utilizar este método exclusivamente ignora el carácter esencial del medio al pasar por alto sus elementos visuales. De forma similar, un análisis que se concentre en el aspecto gráfico [...] ignora el propósito al que sirven los aspectos visuales, la historia o el chiste que se están contando. El cómic emplea la técnica tanto de lo literario como de las artes gráficas, pero no es ni completamente verbal ni exclusivamente gráfico en sus funciones”.

Junto a la iconicidad, la verbalidad, gráfica –claro está–, es el segundo gran componente conformador del cómic. Atiende a la actividad y el hecho de hacer surgir algo como cómic, mediante la palabra rotulada, circunstancia –por lo general– en continentes específicos, denominados globos o cartuchos. Implica, por tanto, el “recurso gráfico” (Gubern: 1972) de la rotulación (tipo y tamaño de letra) y el establecimiento de un continente específico para la palabra, que, en el caso del globo, no cabe duda de que fue convención capital para el nacimiento del cómic, en la medida en que posibilita la constitución del diálogo entre personajes, y en el del cartucho venía a dotar al cómic de mayores facilidades para la narración [...] (Muro, 2004: 93-94).

Los cómics tienen diferentes convenciones semióticas que podría dividirse en tres grandes apartados fácilmente discriminables: el primero relativo a la iconografía, el segundo a la expresión literaria y el tercero a las técnicas narrativas. El cómic muestra y narra.

En todo caso, estos entrecruzamientos e interconexiones corroboran la rica complejidad del sistema semiótico del cómic, que constituye, no lo olvidemos, un medio escrito-icónico basado en la narración mediante secuencias de imágenes fijas que integran en su seno textos literarios. Y esta narración está gobernada por ello por códigos diversos de lenguajes o paralenguajes diferentes, verbales e icónicos (escenografías, gestualidad de los personajes, vestimentas, etc.) (Gasca y Gubern, 1994: 14).

En el apartado de iconografía estos autores compilan las convenciones relativas a los encuadres, a las perspectivas ópticas, a los estereotipos, al gestuario, a las

situaciones arquetípicas, a los símbolos cinéticos o movilgramas, a la descomposición del movimiento, a la distorsión de la realidad y a las metáforas visuales e ideogramas. En la expresión literaria distinguen: los cartuchos con textos inscritos, los globos o locugramas, la rotulación, los monólogos, los idiomas crípticos, las palabras malsonantes y las imprecaciones, la voz en off y los letreros, además de las onomatopeyas. Por último, en la parte de técnicas narrativas destacan las convenciones relativas al montaje, al paso del tiempo en viñetas, a las acciones paralelas, el *flashback*, el zoom, la visión y los puntos de vista diferentes, así como el guiño al lector (Gasca et al. 1994).

La viñeta es la unidad narrativa básica de los cómics, el elemento esencial característico de cualquier historia gráfica.

Posteriormente, las viñetas pueden articularse para formar unidades superiores como la secuencia –como sucede en el lenguaje cinematográfico– o la página –que también puede constituirse como unidad narrativa según el criterio de simultaneidad que domina en la recepción del cómic. [...] La calidad expresiva de un buen cómic dependerá en buena medida de la pericia narrativa del autor a la hora de “congelar” el momento que ha de expresar cada viñeta; de ello dependerán la lógica temporal y la relevancia significativa de lo narrado [...] (Varillas, 2009: 106-107).

La viñeta es la representación lexicográfica sobre la que se compone una página, la que determina los pasos de la narración. El conjunto de viñetas representa el espacio y el tiempo, que pasan de una viñeta a otra.

La viñeta representa pictográficamente, por lo tanto, un espacio y un tiempo o, más precisamente, un espacio que adquiere dimensión de temporalidad [...], pues la viñeta está compuesta con signos icónicos estáticos, que a pesar de su inmovilidad pueden asumir una dimensión temporal gracias a las convenciones de la lectura. Nos encontramos, por lo tanto, ante un caso de espacio temporalizado o de tiempo espacializado (Gubern, 1972: 115-116).

De manera psicológica, ordena el orden de la lectura y tiene un sentido y una dirección. Puede haber varias viñetas por página o incluso páginas formadas por una sola viñeta. Gubern habla de “pictograma” (1972). La colocación de las viñetas representa la forma del cómic.

Porque en las viñetas, el tiempo es más amplio, el lector puede pasar para delante o para atrás a su gusto, así como el autor. Entre las viñetas se pueden dar elipsis temporales y entre las páginas se puede observar, a la vez dos puntos temporales. Todas las unidades temporales pueden estar presentes al mismo tiempo dentro de la misma página. El lenguaje del cómic, como narración gráfica, tiene unas potencialidades especiales, que destacan. La clave del cómic es la secuencia, medida en viñetas y en páginas.

Dentro del diseño de un cómic, desde su particular lenguaje, hay que tener en cuenta el tiempo y el ritmo, los marcos de las viñetas y las calles de las páginas, la composición y el diseño dentro de cada viñeta, los puntos de vista (encuadres, planificación y perspectiva), las manchas negras (tanto en los fondos como en las figuras), así como diversas técnicas y trucos narrativos (como los paneos o las panorámicas de las cámaras de vídeo, que algunos autores simulan utilizando un dibujo en varias viñetas) propios de cada autor (Spencer, 2010).

La página es el soporte natural del cómic. En ella se introducen las viñetas. Para establecer el formato de una obra se siguen dos parámetros: el número de páginas y su tamaño.

La aparición de esta macrounidad posibilitará una reconsideración de todos los elementos técnicos de composición [...] (bocadillos, didascalias, líneas cinéticas...). En estas circunstancias, la intervención del lector se extenderá desde unos parámetros diferentes, donde la interpretación del texto sustituirá a la antigua lectura guiada a través de las viñetas del mismo. La unidad narrativa de la página pone de manifiesto la comentada diferencia entre la linealidad de los textos literarios o audiovisuales, frente a la simultaneidad que domina la recepción de los textos pictográficos (Varillas, 2009: 112).

En los cómics, los personajes son muy importantes. Hay que crearlos, darles vida, preparar sus atuendos, su forma de actuar, sus contextos. Hacerlos redondos. También se diseñan los escenarios donde se desarrollan las historias. Y se planifica cada obra, página a página, viñeta a viñeta. Desde el boceto, hasta la puesta en página final que llega al lector, con sus tintas, su color y sus elementos de rotulación (en caso de que tenga todos o alguno de estos elementos). Los personajes hablan por medio de los bocadillos, otro de los elementos clave del lenguaje del cómic.

Los bocadillos se han convertido prácticamente en un símbolo representativo del cómic. Con la única excepción de la historieta de una sola viñeta, son característicos, y casi exclusivos, del medio. La forma del bocadillo estándar da a entender que contiene el diálogo que pronuncia el personaje al que apunta el rabillo. [...] Sea cual sea el estilo de los bocadillos, siempre debería combinar con las ilustraciones y, claro está, mantener la coherencia dentro de una misma obra (Spencer, 2010: 102).

Los bocadillos tienen que ser colocados de manera adecuada dentro de las viñetas para facilitar la lectura y no entorpecer a los lectores.

El bocadillo encierra el texto del diálogo de los personajes y es considerado como uno de los elementos esenciales del cómic. Es evidente que su correcta inserción en el interior de la viñeta reviste suma importancia. Una mala disposición de los bocadillos dificulta la lectura y desorienta al lector (Beà, 1986: 117).

Los elementos sonoros también son representativos de los cómics. Estos elementos tienen la forma de onomatopeyas. Esta palabra, en lingüística es una palabra o un grupo de ellas que al pronunciarse imitan el sonido de aquello que describen.

Otro de los elementos es el signo gráfico utilizado en función sonora en una libre ampliación de los recursos onomatopéyicos de una lengua. [...] En muchos casos se trata de verdaderas onomatopeyas, dotadas de significado en inglés, que se transfieren a países de otra habla con una pura función evocativa, perdiendo la inmediata conexión con el significado, transformándose de “signo” lingüístico que eran, en equivalente visual del rumor, y volviendo en función, como “signo”, al ámbito de las convenciones semánticas del cómic (Eco, 1993: 156).

Existen onomatopeyas para describir los sonidos de los animales, los efectos visuales y los ruidos que hacen algunos aparatos. Están en todos los idiomas, aunque normalmente difieren de unos a otros. Son especialmente conocidas las onomatopeyas del idioma japonés ya que allí las utilizan, incluso, en el lenguaje hablado más cotidiano, enriqueciendo sonidos, figuras o determinadas acciones.

Las onomatopeyas son de vital importancia dentro de los elementos que conforman los cómics ya que, al contrario que en el cine, por ejemplo, no se perciben las representaciones visuales y acústicas a la vez. Los dibujantes han trabajado a fondo para otorgar a las onomatopeyas de un plasticidad enorme de sus significantes visuales.

La voluntad humana de imitar sonidos con otros sonidos ha conducido a dos formulaciones prácticas distintas: las “palabras expresivas” (*mots expressifs*), que sugieren actividades o efectos acústicos y son en realidad sustantivos y verbos monosilábicos, muy numerosos en la lengua inglesa y muy utilizados por los dibujantes de cómics (*boom, knock, splash, ring...* por ejemplo); y las “onomatopeyas”, que son figuras retóricas de dicción, iconos acústicos que aspiran a convertirse en traducciones, tanto orales como escritas, de los ruidos.

La visión poética de las onomatopeyas existe y es de carácter grafo-audio-visual. En muchas ocasiones se combinan con sensogramas para otorgar un sentido completo a una escena, mientras que en otras, añaden un vistoso protagonismo plástico a un determinado cómic. Algunas, incluso, dominan la viñeta completa en la que se encuentran debido a su tamaño espectacular, sus formas o sus colores.

Por eso, muchas veces es imposible eliminarlas de la traducción de los diálogos escritos en los globos o bocadillos, y gracias a ello, varias se han internacionalizado.

Fue el principio de un fenómeno de exportación y universalización de las onomatopeyas (al que también contribuyó el salto a otros medios como la televisión y series como el *Batman* de Adam West), aunque también hubo casos de hibridación ortográfica y fonética, a base de recursos expresivos de otras formas de expresión utilizadas en el cómic.

El lenguaje del cómic, forjado mediante la combinación de otros y que ha desarrollado o hecho suyos recursos expresivos en parte comunes con otras formas de expresión, constituye una realidad compleja, cuyo análisis parece admitir –cuando no requerir– procedimientos desarrollados para estudiar prácticas tan diversas como las artes plásticas, la literatura o el relato cinematográfico. Hasta la nómima de los recursos formales que lo constituyen, y no digamos el origen de cada uno, son objeto de discusión (Díaz de Guereñu, 2014: 17)

Recapitulando, en los cómics, la narrativa lo es todo. Los elementos de cada viñeta rivalizan entre sí y hay que saber cómo hacer para resolver esta relación. Por ello es tan importante el tamaño con el que se dibuja cada elemento dentro de cada viñeta. La historia debe fluir y los elementos de dentro de la historia tienen que atraer a los lectores, pero sin llamar toda la atención hacia ellos.

La diferencia entre la narración secuencial tradicional (literatura, cine, teatro) y la narración pictográfica estriba en que las primeras son lineales y la segunda, no. Cuando leemos un libro o vemos una película seguimos una secuencia de palabras o de planos. Estos expresan unidades de tiempo que se suceden, a veces cronológicamente, otras veces dando saltos a lo largo de la línea temporal, pero sin permitirnos nunca volver atrás. [...] Al leer una novela o al ver una película no podemos estar en dos puntos temporales al mismo tiempo. Las narraciones gráficas, desde las tiras narrativas del Renacimiento hasta el cómic de hoy en día, presentan un concepto distinto de tiempo [...] (Bartual, 2013: 22-23).

3.4. Hacia un cómic de autor

El concepto de autor de cómics está cambiando. Desde el guionista o dibujante al más puro estilo clásico, a los equipos creativos (en los que también se suman el entintador, el rotulista o el colorista) dentro de las editoriales (muchas veces trabajando con personajes que no les pertenecían a ellos o creando personajes que terminarían no perteneciéndoles), hasta un modelo de autor completo que dibuja y escribe el cómic.

Escribir cómics puede definirse como la concepción de una idea, la disposición de los elementos gráficos, la construcción de la secuencia de dicha narración y la composición de los diálogos. Es, a un mismo tiempo, parte y todo del medio (Eisner, 1998: 124).

En cualquier caso, tal y como apunta Will Eisner, el proceso es el mismo. Un cómic necesita basarse en una idea, convertirse en un guión y dibujarse, para que, con dibujo y verbo, la historia pase del autor al lector. Todo ello en un proceso culturalmente autónomo, con sus propias reglas y desde su propio lenguaje.

El cómic está recorriendo el camino que en siglos pasados recorrieron otros lenguajes artísticos, que establecieron su autonomía y obtuvieron consagración a partir de su cultivo por autores empeñados en afirmar su entidad estética, y lo está haciendo con una rapidez propia del tiempo que lo vio nacer, crecer y decrecer. Queda por ver si culminará tal metamorfosis, si logrará la convalidación cultural que pueda asegurar su perduración en otros tiempos venideros (Díaz de Guereñu, 2014: 55).

Una de las mayores diferencias entre escribir una novela y escribir un cómic está en que al escribir con la palabra solamente es el autor el que dirige las imaginaciones de los

lectores; mientras que en los cómics al lector se le da lo imaginado, lo que el dibujante ha interpretado de la lectura del guión. Aunque el dibujante también “escribe” con las imágenes, la tarea de dar un marco textual a una historieta recae en el guionista.

El guionista es un técnico, un especialista, un autor que se dedica a escribir de forma similar al resto de escritores. Su función principal es la de adaptación de un relato a una materia, al cómic. Entre sus competencias debe estar la de saber narrar en función de la imagen, porque al fin y al cabo, en este medio, son las imágenes las que cuentan historias.

Es una habilidad especial, cuyos requisitos no suelen ser los de otras formas de escritura, pues está relacionada con una técnica particular. Por las exigencias que implica, el guionista de cómics se encuentra más cerca del autor dramático, con la salvedad de que el escritor, en el caso de los cómics es también el constructor de imágenes (dibujante) (Eisner, 1998: 124).

El guión de cómic incluye la idea y el argumento de la historia, incluyendo la narración y los diálogos (para colocar en los bocadillos).

Escribir para un medio gráfico significa escribir para el dibujante. El guionista crea el concepto, la intriga, los personajes. Sus diálogos (encerrados en los bocadillos) se dirigen al lector, pero la descripción de la acción va destinada al dibujante (Eisner, 2000: 112).

Además de unas indicaciones para el dibujante, que hacen que la idea se transporte desde la mente del guionista hasta la suya. Esto en caso de que no sea un autor completo, que haga guiones y dibujos, que en ese caso, el guión suele ser más sintético.

Al principio, el guionista debe interesarse por la interpretación de su historia por parte del dibujante, y éste, por su lado, debe sentirse cautivado por la historia o idea. Las consideraciones separadas de las funciones del guión y el dibujo están directamente relacionadas con la estética del medio, porque la separación real de escritura y dibujo ha proliferado en la práctica de los cómics modernos (Eisner, 1998: 124-125).

Hay tres tipos principales de guión: el “literario”, si el autor opta por redactar el argumento y describe en él, con todo lujo de detalles, los sucesos; el “técnico”, si, además, incluye instrucciones específicas para el dibujante (el número de viñetas por

página, los planos a utilizar en cada situación...), y el “dibujado”, que suele basarse en los bocetos previos y es el más utilizado por los autores completos.

En cualquiera de ellos, la clave es la organización coherente del relato y la descripción detallada de los personajes y ambientes. Un buen guión se caracteriza por tener una alta capacidad de ser transformado en imágenes. Independientemente del tipo de guión que se utilice, la escritura de cómics tiene una carga creativa muy grande, quizá mayor aún que la relativa a escribir otro tipo de textos, por la combinación de acciones de guionista y dibujante, necesarias para llegar al producto final. Un producto en el que aparecerá la idea inicial.

La escritura susceptible de convertirse en drama gráfico, ya sea cine o historieta, tiene que adaptarse al medio. Escribir para el cine o para el cómic resulta económico: nada de estilo, nada de descripción evocando imágenes por analogía. La idea es el elemento dominante (Eisner, 2000: 112).

El guionista debe planificar su guión de tal forma que no haya ninguna viñeta de más, ninguna en la que no se transmita una idea o sentimiento. Todo tiene un por qué. También debe realizarlo de forma concisa y sugerente para conseguir así contar una buena historia con la ayuda del dibujante (en los casos en que no sean la misma persona). Eisner atestigua que “el cómic es un medio condenado a servirse de imágenes fijas; carece de sonido y de movimiento” (2000: 114), por lo que la escritura de tebeos debe realizarse teniendo en cuenta esas características.

Al escribir una historieta y una vez que se tenga el argumento, se debe descomponer en partes, aplicando la historia a las limitaciones espaciales y tecnológicas (el tamaño y el número de las páginas, el proceso de reproducción de colores...). El guionista espera que el dibujante reproduzca o ilustre lo que él le ha dado en forma de descripción y demás instrucciones que acompañan a los diálogos.

Dentro de las viñetas, además de las imágenes, pueden aparecer cuadros de texto que sirven para narrar, similares a la narración en prosa. En ellos se incluirá información no visual y hay que intentar no ser redundante entre lo que se percibe de la imagen y lo que se lee en ese texto.

Cuanto más viñetas haya por página, menor será el ritmo narrativo. Los lectores deben pararse en cada viñeta y la lectura será más lenta también. Por eso el guionista

deberá saber muy bien cómo controlar el tempo del relato, la cadencia de la historia que está intentando transmitirnos.

En el guión debe aparecer una descripción de cada viñeta para que el artista sepa qué tiene que dibujar (aunque siempre tenga poder de decisión). Ninguno de ellos debe olvidar que cada viñeta es una imagen estática y única, y que mediante la unión y la composición de varias viñetas se narra la historia (parecido a la combinación de párrafos en un texto tradicional).

Las historias se cuentan a través viñetas y esas viñetas (conformadas en imágenes) se dividen por un número determinado de páginas que serán el espacio y el marco donde se desarrollarán. Dentro de cada página habrá varias viñetas y dentro de cada viñeta aparece un dibujo o ilustración. Aunque estas imágenes sean el elemento central de la narratividad, deben estar acompañadas de diálogos y narraciones que aumentan los detalles de la trama. Como las historias deben ser visualmente interesantes, el escritor de cómics nunca debe olvidarlo cuando prepare sus argumentos para los próximos cómics.

Cuando se narra y se pretende contar una historia únicamente mediante la palabra, se juega con la interpretación del lector. Las malas interpretaciones no son abundantes, ya que esa narración se completa y se termina en el lector, mediante el mismo proceso de la lectura. En cambio, en el cómic, las interpretaciones erróneas son más posibles, muchas veces el resultado final es diferente al que el guionista había imaginado. Es un riesgo común al pasar el texto a la imagen. El creador de *Contrato con Dios* exterioriza que “en este medio, el camino que va desde el espíritu del narrador hasta el lector no es una línea recta” (2000: 124).

Para acortar esa vía, al menos para que sí sea el camino más recto posible el que separa al guionista del dibujante, se suele realizar una sinopsis del guión. Esta práctica facilita que los editores revisen las ideas de los guionistas, que los dibujantes maticen algunas directrices o que los mismos guionistas muestren las líneas generales de su próxima obra.

Entonces el guión de cómic sería una narración desarrollada, ordenada y sistematizada de la historia que se describe en él. Es un tipo de escrito variable en función de los mismos autores, de las presiones editoriales o de las rutinas profesionales. Así nos encontramos con autores que no llegan a escribirlo, que pasan

directamente al boceto, mientras que otros preparan obras de muchísimas páginas que podrían ser perfectas para adaptar a otros medios.

En un cómic participan, principalmente el guionista y el dibujante, aunque también intervienen coloristas, rotulistas y entintadores. Eisner se preguntaba: “¿Quién es el ‘creador’ de una página de cómic escrita por una persona, dibujada a lápiz por otra y pasada a tinta, rotulada (acaso coloreada y realizados los fondos) por otras tantas?” (1998: 125). Y la respuesta no es sencilla, salvo que se entiendan los cómics como obras colectivas o que sean cómics realizados por un único autor que controle todo el proceso.

La redacción de guiones para cómics exige un sentido visual de la narración mayor al de cualquier otra forma de escritura. Quizá no sorprenda pensar que muchos de los mejores ejemplos del arte del cómic han sido creación de una sola persona, encargada de escribir, dibujar, rotular e incluso colorear sus propios cómics para crear obras que combinan las palabras y las imágenes de un modo imposible de lograr con un equipo, por unido que éste (Spencer, 2010: 34).

Estos cómics, cada vez más comunes, conllevan también el añadido de que es el autor el que mantiene los derechos y los cede a la editorial que publica su obra o es él mismo quien se autopublica. Este tipo de obras, que pueden ser denominadas como cómic de autor tienen menos restricciones temáticas, son más libres y pueden dar más pie a la experimentación. *Maus*, de Art Spiegelman, o *Palestina* y *Notas al pie de Gaza*, de Joe Sacco, por ejemplo, serían cómics de autor y objetos de este estudio.

El cómic ha pasado de ser algo que, simplemente, se leía, a ser algo que se lee, medita y estudia (digamos que también se explota con distintos fines) (Arizmendi, 1975: 7).

4. De Art Spiegelman a Joe Sacco

4.1. Art Spiegelman, autobiografía con ratones

4.1.1. Su vida: La autobiografía contra el sufrimiento

Art Spiegelman nació en Estocolmo (Suecia) el 15 de febrero de 1948, aunque siendo muy pequeño (durante los primeros años de la década de los 50) emigró a Estados Unidos con sus padres, Vladek y Anja, donde creció y se educó. Desde pequeño se interesó por otro tipo de cómics (de horror, western, militares, románticos y de ciencia ficción), más allá de los superhéroes. Le encantaban autores como Jack Davis, Gil Kane, Wallace Wood, Jack Kirby, Will Eisner, Alex Toth y Joe Kubert.

Mi vocación como dibujante tuvo que ver con encontrar una zona ajena a mis padres. Fue mi asimilación a la cultura estadounidense de un modo vedado a mis padres, y en ese sentido me facilitó una zona a salvo de ello (Spiegelman, 2012: 36)

Se matricularía en la High School of Art and Design de Nueva York y empezaría a hacer cómic con uno de sus compañeros de clase, Ronnie Hamilton, con quien crearía *Super Colored Guy*. Después, en la Universidad de Nueva York estudió arte y filosofía. Y fue uno de los autores más activos del movimiento *underground*, tanto en San Francisco como en Nueva York, aunque no era tan representativo entonces como Robert Crumb, Gilbert Shelton, S. Clay Wilson o Victor Moscoso.

Sus primeras historietas publicadas datan 1965 y fueron en medios de la naciente contracultura como *The East Village Other* o *The Realist*. Así como en los primeros “Comix” (como *Bijou Funnies* o *Gothic Blimp Works*). En los años sesenta también tuvo que hacer frente a sus demonios interiores. Terminó en el hospital debido a su experimentación con las drogas (en especial con LSD). Perdió el control durante unas alucinaciones y le internaron en un sanatorio mental. Allí no sabía quién era, ni si era joven o viejo, hombre o mujer.

Su experiencia en el hospital la narró en el cómic *Breakdowns* (que contenía las historias *Ace Hole Midget Detective*, *Cracking Jokes* y *The Malpractice Suite*). Cuando se puso bien, volvió a vivir con sus padres. Llevaba con ellos tres meses cuando una noche, volviendo de pasar un fin de semana fuera con su novia, se encontró que en la puerta de su casa estaba la policía. Su madre, aparentemente, se había suicidado.

Ella no había podido superar los acontecimientos que había vivido durante la II Guerra Mundial. La oscuridad le invadió de nuevo, tanto a él como a Vladek.

Había intentado sin demasiadas ganas acercarme a él justo después de morir mi madre, en 1968, pero yo estaba ido y muy distante. Acababa de salir del psiquiátrico cuando mi madre se suicidó. Mi padre y yo no pudimos consolarnos. Yo todavía estaba en plena rebelión interior y me relacionaba con gente de una comuna de Vermont. Sencillamente, Vladek y yo no podíamos mantener una conversación, siempre acabábamos peleándonos y con mi padre exigiéndome cosas fuera de mi alcance. La brecha generacional entre nosotros era ancha como el cañón del Colorado (Spiegelman, 2012: 24).

Para luchar con la pena, exorcizó los sentimientos negativos realizando un cómic autobiográfico titulado *Prisionero del planeta infierno* (que más tarde incluiría de nuevo como parte metaliteraria en *Maus*). Ya en esas obras se percibe su interés por la investigación de las posibilidades de fondo y forma del medio, más allá de la simple narración, explorando sus convencionalismos expresivos.



Figura 4.1. *Prisionero en el Planeta Infierno* sirvió al autor como catarsis personal

En los años siguientes publicó obras de todo tipo en *Village Voice*, *The New York Times Review*, *Stern*, *Usa Today* y hasta en la revista *Playboy*. Fue el creador, además, de los exitosos cromos contraculturales de *Garbage Pail Kids* (*La pandilla basura*),

para la empresa de chicles, cromos y coleccionables Topps Gum Co., transgrediendo la imagen de las Cabbage Patch Kids (conocidas en España como “Muñecas Repollo”). Esta colección fue todo un éxito, a pesar de las críticas. Comenzó a publicar *Maus* en 1972, en forma de historieta corta publicada por Apex Novelties, que luego se convertiría en larga en su versión final, aunque la historia de su publicación es compleja, por lo que se detallará en el siguiente apartado.

Había pensado en hacer un tebeo largo que necesitara punto de libro... y tenía que encontrar un tema a la altura. No tenía fuerzas para enfrascarme en cien, doscientas o trescientas páginas de un melodrama escapista o un montón de quejas. Y después del *Maus* de tres páginas comprendí que me quedaban cuentas pendientes, que tenía que volver a ello [...] (Spiegelman, 2012: 40).

Tras *Maus* no ha realizado demasiadas obras. Publicó sus ilustraciones al poema *The Wild Party*, en los noventa (desde 1992) fue portadista de *The New Yorker* (revista en la que trabaja como dibujante, colaborador y editor adjunto), así como editor de la antología de historietas infantiles, *Little Lit*, que realizó pensando en sus hijos, Nadja y Dashiell, que en 2001 tenían trece y nueve años respectivamente. *Little Lit* había debutado en el 2000 y en la primera edición tenía como subtítulo “*Folklore & Fairy Tale Funnies*”, conteniendo doce cuentos de hadas para niños hechos en formato de cómic.

Trabajar para *The New Yorker* también me ha ayudado a reinventarme y encontrar nuevos matices de mi voz después de *Maus*. Ilustrar y escribir tebeos para niños me ha permitido saborear mi papel de padre (Spiegelman, 2012: 80).

En el 2001 sintió la necesidad de dibujar de nuevo y así surgió *Sin la sombra de las Torres*, un relato catártico sobre su experiencia durante los atentados del 11-S.

Al tiempo que realizaba sus obras, Spiegelman ha estudiado el medio y siempre ha sido un notable crítico. Ha dado clases sobre historia y lenguaje de la historieta en The School of Visual Arts (SVA), uno de los más prestigiosos centros de estudio de arte de Nueva York, y publicado textos sobre cómics, como su análisis de *Master Race* (de Bernard Krigstein) sobre un superviviente del Holocausto. Como teórico, su influencia es fundamental en el volumen *Entender el cómic*, de Scott McCloud.

Como editor, Spiegelman ha sido extremadamente influyente, a través de la producción de dos revistas fundamentales: *Arcade* y *RAW*. Él considera que la edición compensa, de algún modo, su lento ritmo de producción.

Fue en 1975 cuando coeditó con Bill Griffith, *Arcade: The Comic Revue*, en la que publicaron autores como Kim Deitch, Robert Crumb, Jay Linch, Clay Wilson o Justin Green. Spiegelman considera que *Arcade* está en la base de la renovación de la historieta que sacudió a Europa en las décadas de los setenta y ochenta, junto con otras publicaciones como *L’Echo des Savannes*, en Francia, y *El Vívora*, en España. Aunque se hizo a sí mismo la promesa de no volver a editar una revista, en 1980 comenzó a publicar *RAW* (con un título que homenajeaba a la *MAD* de Harvey Kurtzman, revista de la que era un total fanático y con la que aprendió lo interesante de la provocación para buscar reacciones en los lectores) con su esposa Françoise Mouly, arquitecta y directora de arte.

RAW (“The graphix magazine of abstract depressionism”) sirvió como clara muestra de la buena vista de Spiegelman en relación a obras y autores; por sus páginas pasaron artistas como los norteamericanos Chris Ware, Charles Burns, Dan Clowes, Gary Panter, David Mazzuchelli, Kim Deitch o Kaz, así como los europeos Ever Meulen, Joost Swarte y Jacques Tardi, o los argentinos José Muñoz y Carlos Sampayo. En *RAW* se publicaron originariamente los capítulos de *Maus*. Tardó trece años en terminar su obra magna y el éxito le cambió la vida.

Bueno, no iba vestido para ganar, así que no estaba preparado para la acogida abrumadora que tuvo *Maus*. Me había dedicado a cómics que requerían que el público se detuviera a analizarlos más que a leerlos. En mi arrogancia, daba por hecho que mi obra se valoraría de forma póstuma. El éxito de *Maus* me puso en evidencia: “¡Vale! ¡De acuerdo! ¡Eres un genio! Y ahora ¿qué?”. Me había alimentado de ese desinterés relativo; era lo que me animaba a levantarme por las mañanas. Y, como un neurótico, experimenté el éxito de *Maus* de forma antihedonista, me pasé veinte años intentando librarme de mi propio logro. [...] *Maus* me aportó seguridad económica y reconocimiento, me abrió más puertas de las que jamás habría cruzado, pero lo que nunca podría haber previsto es la carga de intentar no estorbar a la obra en la que había trabajado tanto tiempo. Había contraído una obligación con los muertos (Spiegelman, 2012: 79-80).

4.1.2. *Maus*, antes y después de la supervivencia

La historia de la novela gráfica como soporte, como formato, como género, está íntimamente relacionada con *Maus*. La obra de Spiegelman marcó un hito tanto por su ambiciosa narrativa, como por los resultados del conjunto de todos los apartados que la componen. Fue una obra difícil de realizar, en la que el autor invirtió muchos años, con dudas acerca de la posibilidad de expresar en viñetas el Holocausto, algo que se expresa en el propio cómic, incluso. Pero *Maus* nace de una necesidad interna y al exteriorizarse, coge forma completa.

Maus nace de la necesidad del autor de recuperar las experiencias de su padre, judío polaco, bajo la persecución de los nazis; es una forma de luchar contra el olvido pero también una búsqueda de una parte de él mismo a través de la memoria paterna. Esta interacción permite no sólo la reconstrucción de los hechos vividos por el padre, sino que incorpora muchos interrogantes tanto sobre el pasado como sobre el presente y la relación entre ellos dos. Por otra parte, la mezcla de compromiso personal en la narración con técnicas narrativas distanciadoras, el recurso al zoomorfismo o la intercalación de pequeñas anécdotas dramáticas del presente, consigue recrear una situación cargada de dramatismo de una manera sincera y, a la vez, alejada del maniqueísmo (Gálvez, 2008: 97).

La historia de su publicación es compleja. En 1972, apareció como historieta de tres páginas en la revista *Funny Animals*. Tenía la forma de cuento que contaba un padre a su hijo antes de que éste se acostara. El ratón protagonista, que era también el narrador, se llamaba Mickey. En esas páginas ya aparecían los fallos idiomáticos del ratón padre (que luego utilizaría en *Maus* ya que Vladek no hablaba muy bien otros idiomas), los gatos y algunas de las escenas que se verían en la versión final de la obra. Aunque aquí, todo terminaba cuando llegaban a Mauschwitz y entonces el padre ya no podía contarle más al hijo, así que le arropaba y él ratoncito le deseaba buenas noches antes de dormirse. Todo ello con un dibujo más amable.



Figura 4.2. Primera página de la versión original de *Maus* publicada en 1972 en *Funny Animals*, con un estilo diferente al de la obra posterior

Después, en las páginas de la revista de estilo *comix underground* *RAW* (que editaban Art Spiegelman y su mujer François Mouly) en 1980. El continente era propicio, ya que el cómic *underground* permitía un cambio en el medio, por el que sus vanguardistas autores luchaban, de forma consciente, contra los tabúes formales, culturales y políticos. *Maus* demostró que el cómic es un medio tan válido como cualquiera para trata temáticas diferentes y alumbrar obras capaces de trascender. *RAW*

se convierte en el centro de la experimentación y las innovaciones. En ella publicaron autores como Bill Griffith, Max, Martín, Chris Ware, Mariscal, Loustal, Tardi, José Muñoz, Charles Burns o Robert Crumb.

En 1986 (el mismo que se publicó *Watchmen* o *El regreso del Caballero Oscuro*) se publicó la primera parte de *Maus*, “Mi padre sangra historia”. La historia no se completaría hasta que en 1991 llegaba la segunda, “Y aquí comienzan mis problemas”.

Para muchos comentaristas y lectores *Maus* era una anomalía absoluta y Spiegelman el creador de una forma completamente nueva, sin pasado, sin tradición, sin relación alguna con ese medio que sólo parecía servir para contar las aventuras de los superhéroes clásicos. Mentira, pero sí era cierto que lo que había hecho Spiegelman no era cómic (que muchos tenían por sinónimo de cómic), tampoco un simple entretenimiento para niños, de ahí la gran sorpresa que se vería multiplicada exponencialmente al año siguiente cuando *Maus* recibió el Pulitzer convirtiéndose en el único cómic que lo ha recibido hasta la fecha (E.Barros, 2014c, 76).

A pesar de su sencillo envoltorio, esta obra de Spiegelman es de una complejidad absoluta, tanto desde el punto de vista narrativo, como desde la perspectiva meramente formal. Convirtiéndose, por sus propios méritos, en un importante documento para entender el siglo pasado.

Maus es un documento sobre la *Shoah*, la crónica de un hijo que aspira a comprender a un padre traumatizado: un viaje interior que trata de unir presente y pasado, la exploración de unas circunstancias trágicas, una reflexión sobre aquellos que sobrevivieron y aquellos que murieron [...] y un intento de superar el abismo generacional provocado por la edad y el dolor del superviviente (Crisóstomo, 2014: 80).

Spiegelman plantea su obra maestra como una fábula, dentro de una narrativa que, en su lectura más superficial, corresponde a un diálogo (un padre cuenta sus recuerdos a un hijo) de animales antropomórficos parlantes, concretamente dos ratones (Spiegelman recuerda que todo empezó queriendo dibujar a negros en una historieta en la que les perseguían los del Ku Klux Katz, aunque al final cambió de idea), que es la representación animal que el autor aporta a los judíos, en contraposición a los gatos (alemanes), cerdos (polacos), ranas (franceses), renos (suecos), peces (ingleses) o perros (americanos), al más puro estilo Disney.

Paradójicamente, mientras que los ratones permitían distanciarse de los horrores descritos, al mismo tiempo ayudaban a adentrarse todavía más en el material, de un modo que habría costado conseguir con representaciones más realista [...] (Spiegelman, 2012: 149).

Este historietista recoge el testigo de Esopo, de Jean de La Fontaine, de Franz Kafka o de George Orwell, entre otros. Lo que añade como novedoso es la incorporación de testimonios reales a su narrativa (los recuerdos son los de su padre, Vladek Spiegelman).

En esta elección existe una clara voluntad de distanciamiento por parte del autor, aparte de hacer una crítica a la homogeneidad racial y al borrado de identidad ejercido por el nazismo. Sin por ello renunciar, ni mucho menos, a su voluntad de valor testimonial, para lo cual Spiegelman recurre al empleo de diversos recursos gráficos, como la inclusión de una fotografía de su padre como prisionero del nazismo” (De la Fuente, 2011: 263-264).

Con este antropomorfismo animal, el autor consigue alejarse lo suficiente del horror que representa siempre una historia de supervivencia del Holocausto y acerca a través del distanciamiento. La sofisticación de este recurso pasa de fortalecer el cómo se cuenta por encima del qué se cuenta, pero sin dejar de destinar esfuerzos al contenido. Forma y fondo al servicio de una historia dura, trágica, personal (en este caso)... y cercana; pero, sobre todo, diferente a otras narraciones similares en temática. Gracias, también a la autoridad que aporta una fuente primaria, un testigo presencial del horror nazi, y a la cicatrización de heridas (tanto las del padre, como las del hijo; la obra es una suerte de testimonio o autobiografía a dos voces), a través de la catarsis de ponerlo por dibujado y por escrito.

Para Art Spiegelman, la creación de *Maus* le ayuda a ser consciente del horror vivido por sus padres, que a pesar de ser ajeno, se convierte en una experiencia propia por el hecho de formar parte de la siguiente generación a los supervivientes directos y por todas las repercusiones que esto ha comportado en su vida (Crisóstomo, 2014: 83).



Figura 4.3. *Maus* es la historia de Vladek Spiegelman y a la vez de Art Spiegelman contando esa historia

Maus cambió la manera de ver y de hacer cómic porque era una obra que se alejaba de la ficción para acercarse a la memoria colectiva a través de la memoria de su padre, que a pesar de esos recuerdos dolorosos, siempre estaba dispuesto a compartirlos.

En realidad las únicas barreras fueron su memoria y su capacidad para expresarse, y la mía para saber qué preguntar. Compartíamos una intimidad, más de la que podía alcanzar con él en ningún otro contexto. De vez en cuando me descubría presionándolo demasiado y saltaba a la vista que estaba agotado [...] o que algo le emocionaba demasiado para continuar. Pero no recuerdo ningún comentario del tipo “No, no enciendas la grabadora” (Spiegelman, 2012: 25)

Porque esa memoria se hacía cargo del Holocausto. Y eso era demasiado duro a veces, por lo que recuperar esos recuerdos era complicado. Además, en *Maus* se

distingue cuidadosamente lo que Vladek vio, de lo que le contaron (muy interesante lo relativo a la construcción de recuerdos propios a través de los recuerdos ajenos).

La memoria es efímera. Era consciente de ello, lo consideraba parte del problema y del proceso. No era como si hubiera un texto y Vladek solo quisiera leer ciertos extractos en momentos determinados. Mi impresión era que me permitía acceder a aquello a lo que él tenía acceso” (Spiegelman, 2012: 28).

Además de organizar su material de forma excepcional, con recursos complejos, creando nuevos debates sobre el modo de representación del horror.

Maus no es una ficción, sino la memoria (auto) biográfica de un superviviente del Holocausto. Pero lo realmente rompedor era la complejidad de la obra a la hora de presentar su material; hasta el punto de hacer referencia al debate sobre cómo representar el horror al que no había sido ajenas ni la literatura ni la filosofía contemporánea (España Barros, 2014c, 76).

Spiegelman se aparta de las formas de literatura creadas hasta entonces y se aproxima al horrible tema desde un punto de vista y un modo completamente renovadores. Para ello usa el relato de la experiencia de su propia familia en forma de *memoir* gráfica, utilizando los recursos narrativos y estilísticos tradicionales de este género, mientras inventa otros nuevos. Con todo, *Maus* consiguió una narratividad radical que marcó un antes y un después en el medio del cómic y en lo que ahora se conoce como novelas gráficas.

Uno de los asuntos nucleares en *Maus* es el juego de relaciones familiares que traza Spiegelman. La relación del dibujante con su padre es una relación del conflicto, de oposición incluso, a la figura paterna. Spiegelman no se limita a escuchar el relato de su padre, sino, a la manera en que haría Claude Lanzmann en su documental sobre el *Holocausto* (Shoah, 1985), interviene en él, obligando a su padre a profundizar en sus recuerdos, reprochándole su modo de proceder en algunas circunstancias e incluso enfrentándose a él e insultándole cuando su padre le confiesa que destruyó los diarios de la madre del autor (que acabaría con su vida suicidándose) y que Spiegelman considera fundamentales para su ejercicio de preservación de la memoria. En ese momento concreto no existe ninguna complacencia, sino una oposición frontal a su padre, que muestra de modo explícito en una viñeta en que Spiegelman se marcha profundamente enfadado tras esta revelación, llamándole “asesino” (De la Fuente, 2011: 264).

En estas páginas hay tres historias diferentes. Por un lado, la del padre del autor, Vladek Spiegelman, emigrante judío en Estados Unidos y superviviente del Holocausto. Art Spiegelman va contando esa historia a la par que cuenta la suya propia. Además, aparece la intrahistoria de la gestación de la propia obra, que también se va narrando en sus páginas, creando una especie de corpus teórico-práctico acerca de cómo trasladar historias de no ficción al cómic, así como las consecuencias que trae a un medio que, en ese momento, aún luchaba contra los estereotipos infantiles y por ser reconocido.

Umberto Eco dijo sobre esta obra que “lo cierto es que *Maus* es un libro que no se puede dejar de leer, ni siquiera para ir a dormir. Cuando dos de los ratones habla de amor, te conmueven; cuando sufren, lloras. Poco a poco, a través de este pequeño cuento que incluye sufrimiento, humor y superar las pruebas de la vida cotidiana, quedas cautivado por el lenguaje de esta vieja familia del Este de Europa y atrapado por su ritmo gradual e hipnótico. Cuando terminas *Maus* te da pena haber abandonado este mundo mágico [...]”, tal y como aparece en la contraportada de la edición española.

En el cómic, medio en el que confluyen imágenes y textos, la parte escrita tiene varios niveles de lectura. Por un lado, la función normal, narrativa, que se puede ver modificada por el tamaño de la fuente y su variabilidad caligráfica (que puede significar el volumen sonoro) o el aspecto visual de cada letra, así como determinante de la expresión espacial y temporal de la obra (en este punto, la obra de Robert Crumb es muy característica).

Entendido por algunos como un producto para niños y adolescentes, a través de *Maus*, Spiegelman nos demuestra que sí es posible tratar temas diferentes a la ficción a través del lenguaje del cómic. [...] *Maus* se convierte así en un referente para la narración gráfica de historias reales sobre temas anteriormente solo tratados por investigadores periodísticos o académicos (Sánchez, 2010: 16).

El autor completo (en obras como las que aparecen en este estudio) o el rotulista (en otros casos, como en los cómics de superhéroes, por ejemplo) utiliza la letra como elemento determinante de la propia narración. Las letras, además de en los bocadillos o en cartuchos de texto, pueden aparecer en forma de onomatopeyas. En este caso, el autor de *Krazy Kat*, George Herriman (1880-1944), es uno de los más destacados en la utilización de este recurso. Otro autor que usa de manera regular la onomatopeya es

Frank Miller. El uso de una fuente u otra, el tamaño, la colocación... nada es casual, todo responde a una idea concreta y transmite a varios niveles. Octavio Beares profundiza sobre las propiedades narrativas de la letra en el cómic:

La naturaleza de la escritura, en tanto que elemento de composición visual en la historieta, le otorga unas características específicas, acaso inexistentes en otras artes (o carentes del variado y necesario desarrollo que la naturaleza propia del cómic propicia) (Beares, 2014: 27).

En esta línea, el *Maus* de Spiegelman es uno de los primeros cómics en usar la letra en función de las necesidades expresivas de lo que quería expresar el autor. Las palabras, como grafías, tienen entidad propia en la historia de Mauschwitz. La letra escrita, en el cómic, además de complementarse con lo visual, enriquece el relato y aporta un enriquecimiento extra al lenguaje de las viñetas amplificando sus matices y sus niveles de lectura.

Maus, con su uso de las letras, con el uso de la memoria gráfica, con sus niveles de lectura, con los artificios y el antropomorfismo para representar la barbarie sufrida por los padres del autor/protagonista/narrador, obtuvo el mayor reconocimiento posible en el periodismo, la literatura y la música en los Estados Unidos. Fue en 1992 cuando se alzó con un Premio Pulitzer, otorgado en la categoría llamada “Premio especial de las letras” (“Special citations”).

En 1992, el jurado encargado de seleccionar a los ganadores del Premio Pulitzer acordó entregar una mención honrosa a la obra reunida de *Maus*. Nunca un cómic había llegado a obtener un reconocimiento como éste y, para algunos críticos, sería su certificado de mayoría de edad o un pretexto para ser tomado en serio (Sánchez, 2010: 16).

Y todo ello porque Spiegelman elabora en *Maus* un relato que reflexiona sobre la experiencia del trauma, que podría entroncarse en las coordenadas del “realismo traumático”. Además, esta obra está basada también en la necesidad de contar que tiene el autor, una necesidad que surge de la incompreensión que siente hacia su padre (que a su vez tampoco le comprende a él). Y en su sentimiento de culpa.

[...] Los dos encontrábamos cierto consuelo animal en poder hablar de algo que no fuera nuestra mutua decepción. Así que el problema radicaba en transmitir que el libro no eran sólo

imágenes de Art y su padre hablando a una grabadora que reflejaban una pequeña parte de su relación, sino que equivalían a tres cuartos de la misma. Digamos que nos dio un lugar donde relacionarnos [...] (Spiegelman, 2012: 24).

Para realizar *Maus*, además de las entrevistas a Vladek y a Mala, su segunda esposa, Spiegelman empezó a acumular cientos de libros sobre el tema. Entre los que más a menudo consultaba se encuentran: *La destrucción de los judíos europeos*, de Raul Hilberg, y *The War Against the Jews*, de Lucy Dawidowicz. Al mismo tiempo se volvió adicto a las memorias de supervivientes, como *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, o *Los hundidos y los salvados*, también de Levi. Por entonces también veía documentales sobre Hitler y los campos de concentración. Puede que el que más le impactase fuera *Shoah*, de Claude Lanzmann, que se estrenó justo cuando el autor comenzaba a dibujar el segundo volumen de esta obra. Además, viajó a Auschwitz para ver el lugar en primera persona y comprobar que aún se puede sentir el dolor de las víctimas.



Figura 4.4. En esta página, el personaje que es Art reflexiona sobre la propia obra

Pero *Maus* no es una obra victimista sino que va más allá, tratando sobre la naturaleza humana y sus contradicciones. Y es la historia de una familia y de sus recuerdos. Spiegelman lo hace, además, de una forma original íntimamente relacionada con el formato elegido. Según el autor, no podría haberlo de otra forma.

Jamás se me habría ocurrido contarlos de otra manera. El cómic es el idioma natural de intentar cumplir un mandato que no era consciente de estar acatando cuando retomé *Maus* en 1978: el deseo de mi madre de que contara su historia. [...] Lo más interesante de los tebeos para mí tiene que ver con la abstracción y las estructuras que implica la página de cómic, el hecho de yuxtaponer momentos temporales. En una historia que trata de convertir en cronológico y coherente lo incomprensible, la yuxtaposición de pasado y presente insiste en que el pasado y el presente están siempre presentes: uno no desplaza al otro como ocurre en las películas (Spiegelman, 2012: 165).

Porque esta obra tiene conciencia de cómic hasta el punto de incluir, en algunas partes, fotos reales para demostrar que eso pasó de verdad, que es la historia verídica de su padre. *Maus* tiene conciencia de cómic y orgullo de cómic.



Figura 4.5. Aquí se puede apreciar el juego de fotografía y dibujos, incorporando el conjunto en la propia narración

En el año 2011 Art Spiegelman retorna a lo que contaba en su obra con un nuevo volumen dedicado a explicar, matizar y recordar su proceso de trabajo en *Maus*. Así surgió *Metamaus*: 300 páginas (y un Dvd) repletas de material inédito, de fotografías, de declaraciones y de anécdotas sobre una obra esencial para entender tanto la historia

del siglo XX, como la historia del cómic. Un volumen que se basa en una serie de conversaciones grabadas con Hillary Chute.

En 2006, después de leer sus lúcidas opiniones sobre mi obra y la de otros autores, le concedí libre acceso al nido de ratas que forman mis archivos, obras, libretas, diarios, libros y ropa sucia. Pronto se convirtió en editora adjunta y pieza clave de un proyecto al que me resistía desde hacía tiempo. (Me costaba volver a *Maus*, el libro que me dio nombre y que me ha perseguido desde su aparición; me costaba volver a los fantasmas familiares, al tufo a muerte de la historia y a mi pasado) (Spiegelman, 2012: 6).

4.1.3. La sombra de las Torres es alargada

Todo cambió de nuevo para Art Spiegelman en 2001. Después del ataque a las Torres Gemelas publicó la que sería su segunda gran obra de cómic periodismo (también de nuevo un producto claramente autobiográfico) *Sin la sombra de las Torres*: un conjunto de páginas de gran tamaño, similares a las publicadas en los dominicales, en las que mezcla su admiración por la historieta de principios del siglo XX (con homenajes a Yellow Kid, Happy Hooligan o Little Nemo) con sus preocupaciones políticas y sociales derivadas de aquellos atentados que, además, le tocaron de cerca ya que su familia vivía en las cercanías del World Trade Center, en Manhattan.

Art y su esposa escucharon una especie de silbido tras ellos cuando se dirigían al norte. Se dieron la vuelta y vieron lo que sucedía tras el primer impacto. Corrieron entonces a toda prisa a su casa para llamar al colegio donde estudiaba su hija, justo bajo las Torres Gemelas. Para ellos fueron unos minutos de intensa agonía, como para muchos norteamericanos que vivían la incertidumbre de lo que ocurriría después y sin saber si sus allegados se encontraban sanos y salvos.

Antes del 11-S, los traumas que tenía eran más o menos autoinflingidos, pero el superar la nube tóxica que minutos antes había sido la torre norte del World Trade Center me dejó balanceándome en la delgada línea en que la Historia Universal confluye con la historia personal; la intersección de la que mis padre, supervivientes de Auschwitz, me habían alertado cuando me enseñaron a estar siempre listo para escapar (Spiegelman, 2004: 1).

Los ataques insuflaron nueva energía creativa en el premiado artífice de *Maus* y su cerebro volvió a maquinarse cómo converger esas energías en viñetas completamente

diferentes a lo que había hecho hasta entonces, pero con la misma fuerza y la esencia de siempre (incluso utiliza el recurso de dibujarse a sí mismo en algunas viñetas y hacerse con la máscara de ratón que ya utilizara en *Maus*). Recibió una oferta del diario alemán *Die Zeit*, que tenía como editor a su amigo Michael Naumann, y se puso a ello. Tardó un año en realizar esta obra. Aún no había perdido ese toque suyo que le hacía tan especial.

Había pasado gran parte de la década anterior al cambio de milenio intentando evitar hacer cómics, pero durante un tiempo desde 2002 hasta septiembre de 2003 me consagré a lo que se convirtió en una serie de diez páginas de gran tamaño sobre el 11 de septiembre y sus repercusiones. En un principio iba a ser una serie semanal, pero muchas de las páginas me llevaron por lo menos cinco semanas, por lo que no llegué ni a los plazos mensuales (¿cómo lo conseguirían los creadores de tiras cómicas de prensa de principios del siglo XX?, ¿Es que ponían anfetaminas en las máquinas de café de los estudios de animación de la Hearst's?). Me acostumbré a canalizar mis modestas habilidades escribiendo ensayos y dibujando portadas para *The New Yorker*. Como a un agricultor al que le pagan porque no plante trigo, recogí los mejores resultados procedentes de dejar en barbecho mis destrezas al combinar ambas disciplinas (Spiegelman, 2004:1).

Buscaba realizar algo diferente y el tamaño de las grandes páginas de periódico a todo color parecía ideal para pintar rascacielos gigantescos y acontecimientos espectaculares y terribles. La idea de trabajar en unidades de una página se debió a que Spiegelman, siempre nervioso y algo desquiciado, pensaba en teorías conspiratorias y no estaba seguro de que viviera lo suficiente como para verlas publicadas en caso de hacer algo más complejo. Al final el mundo no se acabó y esta obra recogió forma de un libro contado en primera persona, sin una estructura clara, con viscerales historias sueltas que entremezclan sentimientos e ideas. Una obra catártica y dura.

Quería separar las partes de lo que yo había experimentado, de las imágenes de los medios informativos que amenazaban con enterrar lo que realmente había visto, y la naturaleza estilo *collage* de la página de un periódico estimuló mi impulso por yuxtaponer mis pensamientos fragmentados usando distintos estilos (Spiegelman, 2004: 2).

Spiegelman quería que la sombra de las torres fuera desapareciendo de su memoria al tiempo que enterraba su dolor y lo guardaba en cajas o lo plasmaba en viñetas.

Cuando cayó la primera torre, Art y Françoise se encontraban recogiendo a Nadja en el colegio. Definen ese momento como el fin del mundo. La segunda lo hizo justo después de eso, a su misma espalda.



Figura 4.6. En una página de *Sin la sombra de las Torres*, con Spiegelman (careta de ratón incluida) dibujando, temeroso de Al Qaeda y del gobierno norteamericano

Este autor también participa en la obra colectiva *12 de septiembre. La América de después*. Y lo hace mediante una entrevista (realizada por Pascal Delannoy y Jean-Christophe Ogier) ilustrada por su buen amigo el artista Lorenzo Mattoti (en las páginas 145-163). En sus respuestas, el creador de *Maus* mira con optimismo hacia el futuro del país y de su ciudad, Nueva York, diez años después de que realizase la portada de *New Yorker* en la que, negro sobre negro, solo un efecto de luz permitía observar el contorno de las torres gemelas del World Trade Center sobre un cielo de duelo.

En la última pregunta de la completa entrevista, Spiegelman habla con Delannoy y Ogier sobre sus próximos proyectos en los que aún sigue teniendo la alargada sombra de *Maus*:

Me he visto obligado a llegar al borde de un precipicio. Ya veré después qué hay del otro lado. Es algo muy importante para mí. Si me giro veo a

ese jodido ratón, Maus, que me persigue desde hace décadas. [...] Hace seis años acepté hacer un libro y me he tirado cinco y medio evitándolo. *Metamaus* es una guía, un addendum. De alguna manera son los extras de *Maus* con un DVD [...]. El libro va a ser mejor de lo que esperaba, pero llevaba tanto tiempo huyendo de él que cuando me tocó meterme en faena, tuve que hacerlo hasta el fondo. A grandes rasgos, cuento que durante 20 años me ha perseguido gente queriendo hablarme del libro. Y que, de hecho, lo que siempre me han preguntado se puede resumir a tres cuestiones: ¿Por qué un cómic?, ¿Por qué ratones?, ¿Por qué el Holocausto? Así que pensé que si conseguía responder de manera exhaustiva a esas tres preguntas, la próxima vez que alguien volviera a planteármelas, podría decirle “nunca más”, como en Auschwitz. Así que estoy intentando ver si soy capaz de arrancarme esta máscara de Maus que llevo pegada a la cara. Ha sido un privilegio llevarla, pero a veces cuesta respirar a través de ella. [...] Más adelante me espera otro proyecto. Y después de eso diré que no a todas las propuestas. [...] Así que, cuando me preguntan qué me depara el futuro, puedo decirles que estoy impaciente por mirarlo desde el otro lado del precipicio, para averiguar si sólo quiero descansar y navegar por la red o hacer alguna otra cosa. No sé (AA.VV., 2011: 163).

4.1.4. Exponente del cómic *underground*

Los cómics *underground* (a veces denominados “comix”) comenzaron como movimiento en los años 60 y 70, en la Costa Oeste norteamericana, específicamente en San Francisco, cuando surgieron muchos títulos autopublicados. Estas publicaciones llegaban solamente a unos pocos lectores y tiendas. Los artistas que los hacían estaban frustrados por las limitaciones de la Comic Code Authority y buscaban sus caminos para hacer las obras que deseaban.

Eran artistas muy influidos por los cómics de EC y la revista *MAD*, de Harvey Kurtzman. Muchos de esos títulos estaban relacionados, además, con la contracultura, los hippies y la psicodelia. Los temas más comunes eran de naturaleza sexual, drogas y lucha contra la policía. Algunos de los nombres más importantes del movimiento fueron Robert Crumb (*Zap Comix*, *Hytone*, *Despair*), Kim Deitch (*Corn Fed*), Rick Griffin (*Tales from the Tube*), Gilbert Shelton (*The Fabulous Furre Freak Brothers*), Robert Williams (*Coochie Cootie's Men's Comics*) o Bill Griffith y Art Spiegelman (*Arcade*).

Precisamente es obra de Spiegelman una de las publicaciones emergentes de la época: *RAW*, una antología de artistas de cómic alternativo que realizaba junto a su mujer. Por ella pasaron Mark Beyer, Chris Ware, Charles Burns, David Mazzuchelli, Daniel Clowes, Kaz y J. Otto Seibold. En los 80 también aparecen otros reconocidos

títulos *underground*, como el *Love & Rockets* de los hermanos Hernández, o el *American Splendor* de Harvey Pekar.

La editorial Fantagraphics fue creada por Gary Groth y Kim Thompson en Los Ángeles en los 70, aunque en los 90 se mudaron a Seattle. Este proyecto editorial es clave en el cómic alternativo. Aquí comenzó Sacco a trabajar a mediados de los 80 en el primer periódico profesional de la industria: *The Comics Journal*. En Fantagraphics publicarían después autores de la talla Daniel Clowes, Roberta Gregory y Stan Sakai. Así como reimpressiones de Robert Crumb, George Herriman y Charles Schulz.

Dentro del cómic *underground* se puede encontrar el cómic autobiográfico, que tiene en Art Spiegelman, Robert Crumb y Gerard Louzier, algunos de sus máximos exponentes y representantes.

4.1.5. La importancia de la autobiografía en el cómic

La tendencia en el cómic ha ido cambiando con el paso del tiempo. Compartiendo medio con las obras fantásticas, medievales, de ciencia ficción, terroríficas o superheroicas, aparecen otros productos (muchas veces igual de súper ventas) centrados en problemas existenciales, sobre acontecimientos históricos o que reflexionan sobre la condición humana. Al mismo tiempo, a partir de los años setenta, ha surgido un tipo de cómic de no ficción cercano a la crónica periodística o a la autobiografía literaria.

En el ámbito de la literatura, la no ficción corresponde al ensayo, la Historia o la biografía, y en el del cine al documental. Por lo que respecta al cómic, hay cada vez más ejemplos de guionistas dedicados a ofrecer su personal punto de vista desde este medio, ya sea en autobiografías y testimonios familiares, o en ensayos y crónicas periodísticas. Por supuesto, la separación entre la ficción y la no ficción no responde a premisas cerradas y bien delimitadas, sino a criterios con un componente de variabilidad sociocultural (Arroyo, 2012: 107).

En el punto de la autobiografía los géneros también se vuelven confusos, debido al componente subjetivo que maneja y por ello se enfrenta a un escepticismo fuerte por parte de los lectores porque el autor no suele tener otra prueba empírica de su experiencia más allá de su propio testimonio. A esto se suma la selección y manipulación implicada en la disposición artística de lo acontecido en forma de recuerdos, necesaria por otra parte.

En el cómic, hasta los años setenta no aparece ni la inclinación autobiográfica ni el punto de vista subjetivo y aparece entonces porque el medio estaba empezando a explotar, de forma consciente todas sus posibilidades expresivas.

Se considera a Harvey Pekar uno de los padres del cómic autobiográfico por su obra *American Splendor* (en la que colaboraría Joe Sacco con sus dibujos). Aunque el calificado como primer cómic autobiográfico es *Binky Brown meets The Holy Virgin Mary* (1972), una historia *underground* que narra la complicada infancia de su autora, Justin Green. Aunque sería Robert Crumb quien se alzase, en esa época, como padre fundador del género, sobre todo a raíz de *My Trouble with Women* (1980). En esta obra, Crumb intenta abordar sus problemas sexuales que considera derivados de su estricta infancia católica. Crumb luce su realismo sucioautobiográfico en la misma línea que en literatura, en esos mismo años, lo hace Charles Bukowski. Y lo hace, además, reflexionando sobre el propio medio y su historia. Para Crumb, la tradición es importante. Él no entiende la contracultura como una ruptura con lo anterior, sino como una asimilación de sus axiomas para elaborar así unos propios.

Crumb inspira su grafismo en el estilo de autores como Sterrett o Herriman, es decir, de aquellos autores que habían experimentado décadas atrás con los diversos elementos compositivos y narrativos del cómic y que habían sido relegados al olvido por parte de la industria (De la Fuente, 2011: 262).

Desde entonces hasta ahora, el veterano artista ha seguido explorando y explotando su vida en imágenes, con grandes dosis de humor y autoparodia crítica. Otros autores, como Chester Brown, Julie Doucet, Phoebe Gloeckner, Aline Kominsky o Joe Matt, han seguido su “escuela”.

Así pues, la aparición y consolidación del cómic narrado en primera persona y que convierte al propio narrador en personaje que relata su propia vida, es decir, el cómic autobiográfico, da cuenta de la madurez del medio, de la superación de sus propios prejuicios y de la emergencia de una serie de autores que hacen gala de su subjetividad para expresar sus ideas políticas (De la Fuente, 2011: 262).

Lo autobiográfico fue pasando de la esfera *underground* a la de lo *mainstream* y autores clave, como Will Eisner, volvieron a desenfundar sus lápices para crear obras de

tintes autobiográficos. En *Contrato con Dios* (1978), obra seminal del movimiento llamado “novela gráfica”, hacía mención a la muerte de Alice, su hija.

La concepción de autobiografía de Eisner y Crumb se centra en la experiencia personal para elaborar una reflexión sobre el colectivo (en este caso generacional) en el que se inscriben. Si bien existen diferencias entre ambos (como la mostración del sexo, muy explícita en Crumb y prácticamente ausente en Eisner), los dos aparecen unidos por un retrato de la sociedad americana separada por una generación, por las diferentes concepciones del mundo que tenían los jóvenes de los años 40 y los de los años 60, pero coincidentes en un cierto tono melancólico cuando echan la vista atrás en sus años de madurez (De la Fuente, 2011: 271).



Figura 4.7. En esta página de *Maus*, el autor rompe la cuarta pared y se dirige a los lectores para contar partes autobiográficas de fuera del propio cómic

Sin embargo, al final recaería en Art Spiegelman la responsabilidad de abrir las viñetas a la historia, la reflexividad y la biografía, gracias a su *Maus*. El cómic había llegado a un punto de inflexión.

El lenguaje del cómic se reivindica como un medio válido para contarse a uno mismo, pero también para tratar de averiguar no sólo cómo me cuento sino, además, cómo me represento. Ese encuentro entre el cómic y el discurso autobiográfico supone un enriquecimiento mutuo de gran calado. La autobiografía daba carta de naturaleza a un discurso como el del cómic que ya no tenía por qué seguir unas pautas marcadas por su propia tradición (había que inventarlo todo de nuevo); al mismo tiempo esa narración de uno mismo lleva aparejada en el lenguaje del cómic una poética implícita del autorretrato (Trabado, 2013: 19).

Con el Premio Pulitzer otorgado a un cómic por primera vez, parecía que el medio se reconocía, por fin, como arte en mayúsculas, como cultura, con todas las letras. La influencia de Spiegelman y de Crumb se extendió en los años noventa por Europa.

Francia, que contaba ya con una larga tradición el mundo del cómic, fue el primer país que acogió este movimiento y contribuyó a difundir el tema autobiográfico. De hecho, el creciente interés de los historietistas franceses por temas adultos y más literarios derivó incluso en el surgimiento de la llamada *Nouvelle Bande Dessinée* (el Nuevo Cómic), un movimiento independiente de finales de los noventa que rechazaba el cómic juvenil en color y pugnaba por otro con temas adultos donde primara la solidez del guión. Las obras autobiográficas *L'Ascension du Haut Mal* (1993-2001) de David B. y *Approximativement* (1995) de Lewis Trondheim constituyen, en este sentido, un referente importante para la maduración del cómic adulto francés. Por tanto, desde los noventa, al mismo tiempo que los cómics se transformaban en un producto cultural común en Europa, la autobiografía se convertía por su parte en el género más representativo del cómic independiente y artístico. Así lo demuestran el éxito de *Persepolis* (2000), de Marjane Satrapi, y la fundación de la editorial Ego Comme X, dedicada en exclusiva al cómic autobiográfico (Arroyo, 2012: 109-110).

El movimiento tardó más tiempo en llegar a España. Este tipo de producciones aquí es un fenómeno relativamente reciente y podría entroncarse en torno a la semiautobiográfica *Paracuellos* (1975), de Carlos Giménez, pionera en nuestro país, que narra la vida de unos niños que vivían en los hogares de Auxilio Social en la postguerra franquista. En Giménez, al igual que Eisner o en Crumb, aparece un tono de melancolía que adquiere cierto toque político cuando trata de mostrar la realidad oculta.

Más recientemente destacan otras obras como *El arte de criar malvas* (2007), de Ramón Boldú, donde el autor narra, en la estela de Crumb, sus miserias sexuales y su

vida sentimental; *María y yo* (2007), de Miguel Gallardo, con la transformación en una suerte de cuento la vida de su hija autista; *El arte de volar* (2009), de Antonio Altarriba, con dibujos de Joaquim Aubert (Kim), en el que el autor trata de comprender el motivo de suicidio de su padre (una vida desesperanzada), repasando tanto la historia de España del siglo XX como su propia existencia.

Este éxito y auge de lo autobiográfico iría también más allá del cómic, situándose como un amplio proceso cultural y social relacionado con la progresiva democratización occidental y las crecientes libertades individuales.

Esta creciente importancia del individuo y de las pequeñas historias personales se refleja bien en fenómenos sociales contemporáneos como el auge de los blogs, los *reality shows*, los *talk shows*, el periodismo ciudadano, el amateurismo artístico, etc., pero también en el fuerte desarrollo de los géneros literarios autobiográficos. Desde los setenta, los libros de memorias, el diario íntimo y la correspondencia han vivido un éxito sin precedentes en el mercado editorial europeo y estadounidense; e incluso las letras españolas, con escasa tradición en lo confesional, se sumaron con fuerza al movimiento (Arroyo, 2012: 110).

En lo estilístico, los cómics autobiográficos se caracterizan por tener dibujos sencillos e icónicos que buscan que el lector pueda ponerse con más facilidad en su lugar, que se vea reflejado en los personajes (aunque se correspondan con sus autores). Muchos de ellos tienen un alto nivel de abstracción para así favorecer el efecto de generalización y obtener un significado simbólico global. Los autores hacen dibujos de líneas simples, la mayoría de las veces en blanco y negro, consiguiendo así también que el contenido semántico del dibujo sea más universal.

A esto se suma también unos recursos de carácter textual muy característicos. En su redacción, la palabra cobra una importancia capital. Hay abundancia de pasajes y momentos autoparódicos (en los que muchas veces se acercan a la crueldad), líricos y reflexivos. Son habituales los monólogos o diálogos densos y extensos. Y los cartuchos de texto son de suma importancia. La voz del narrador aparece, en muchas ocasiones, dentro de esos cartuchos. Joe Sacco, por ejemplo, los utiliza así para incorporar sus comentarios y percepciones sobre lo que se ve en la viñeta, pero fuera de ella.

Del mismo modo, si las viñetas conforman las unidades semánticas del cómic, su disposición estructural (o “clausura”)

determina la gramática de la narración. En este sentido, la complejidad de las relaciones entre viñetas influirá poderosamente en el efecto que se produce sobre los lectores. En otras palabras, la disposición de las viñetas, sus relaciones con las cajas de texto, su tamaño, su ordenamiento en el sentido clásico de lectura (de izquierda a derecha, de arriba abajo) u en otro orden, el grosor de las líneas que enmarcan habitualmente las imágenes o su ausencia, la relación temporal entre cada viñeta (si narran el argumento escena a escena, acción a acción, con elipsis, etc.) son parámetros que determinarán la estructura del cómic (Arroyo, 2012: 116).

El cómic autobiográfico coge fuerza en una época en la que los grandes relatos entraban en crisis, al tiempo que también lo hacía la Verdad (así, con mayúsculas, entendida como accesible y objetiva para todos), por lo que llegaron otras verdades, con minúsculas, mucho más accesibles, humildes y honestas; centradas en diferentes grupos, en diferentes audiencias. La manera de contar los hechos había cambiado. Ahora se buscaba llegar a ellos desde un punto de vista personal y propio.

Los grandes relatos históricos pierden fuerza frente a las sencillas confesiones de Crumb, David B., Trondheim, Thompson o Peeters. Incluso Spiegelman, Satrapi, Delisle o Sacco, cuyas obras se esfuerzan por denunciar la realidad histórica, acuden a pequeños relatos personales de los que ellos mismos pueden dar fe (Arroyo, 2012: 122).

En este tipo de cómics se deja de lado el ansia de la objetividad a favor de la búsqueda de la autenticidad más sincera; a la honestidad sin filtros. Se continúa deseando contar la verdad, pero para ello se utilizan otras fórmulas adaptadas a la sensibilidad del momento.

En cualquier caso, las barreras entre ficción y no ficción son estrechas y, a veces, catalogar un producto en una categoría estanca no es posible. El propio Art Spiegelman tenía dudas sobre qué era su obra magna:

Yo todavía no entiendo qué es ficción y qué es no ficción. La realidad es demasiado compleja para encauzarla por los estrechos canales y límites de la narrativa y *Maus*, como cualquier otra narración, sean memorias, biografías o historia presentada en forma de relato, está racionalizado y, al menos a dicho nivel, es ficción. Hay ficciones que te conducen de vuelta a la realidad y ficciones que te derivan hacia la vida onírica del autor y sólo reflejan los hechos de manera oblicua (Spiegelman, 2012: 150).

4.2. Joe Sacco, periodista de cómic

4.2.1. Su vida: Periodista vocacional, historietista por convicción

Joe Sacco nace en 1960 en Malta, en un pueblo llamado Kirpop, aunque con tan sólo un año llegó a Australia, con sus padres (Leonard, que era ingeniero, y Carmen, maestra) y su hermana mayor, Maryanne, donde pasó su infancia hasta 1972, viviendo en Melbourne. Tal y como recuerda:

Tuve una infancia agradable. Tengo pocos recuerdos de Australia, algunos, pero quiero decir que lo que recuerdas siendo niño es muy diferente a lo que vives después cuando vuelves. Puedo decir que pese a esos cambios de país tan bruscos tuve una infancia muy estable. Madre y padre normales en un hogar normal. Recuerdo libros, muchos libros. Mis padres tenían muchos libros. [...] Puedo decir que siempre crecí rodeado de libros y que estos tuvieron un fuerte impacto en mi formación como persona, creo que de ahí viene mi curiosidad por el mundo (España Barros, 2014b).

Cuando cumplió seis años, Sacco empezó a dibujar personajes más duros de los que se encontraban en los héroes de los tebeos. Su madre enfermó y mientras ella estaba en el hospital, Joe y su hermana le hicieron un cómic. Fueron sus primeros trabajos en arte secuencial. Los relatos de sus padres de la época en la que Malta, durante la II Guerra Mundial, como parte del imperio británico, sufrió bombardeos, hicieron que desde una temprana edad tuviera un interés excepcional por las guerras y los conflictos.

Tenía doce años cuando su padre consigue el visado para Estados Unidos. Llegan a Norteamérica y se asientan en Los Ángeles, en Inglewood. Desde siempre fue muy observador. Y en aquella ciudad se dio cuenta del patriotismo americano, traducido en la enorme cantidad de banderas por las calles y en las casas, y también de las tensiones entre los hispanoamericanos, los afroamericanos y los caucásicos. En la escuela percibe las tensiones raciales traducidas en peleas. En 1973 vive un momento violento en el autobús escolar, cuando un grupo de jóvenes caucásicos armados entraron apuntando a un grupo de afroamericanos.

En el año 1974, su familia se vuelve a mudar, esta vez a Portland, al suburbio de Beaverton. Allí descubre una mayor tolerancia y respeto en relación a las diferencias culturales. En 1978 termina su educación básica y se matricula en la Universidad de

Oregón para formarse como periodista. Se gradúa en Periodismo en 1981 y comienza en el medio trabajando en el periódico *Sunset High School*, de Beaverton, Oregón.

En aquel entonces recuerda que leía con mucho gusto cómics bélicos y la revista *MAD*, algo que se puede observar como influyente en su trabajo posterior.

Cuando era niño siempre estaba leyendo cómics de aventuras sobre todo, también veía *shows* de televisión infantiles que después me servían de inspiración, las películas de Bob Hope y Bing Crosby... Pronto empecé a hacer cosas semejantes, humorísticas y que incluían a personajes viajeros a los que ocurrían toda clase de aventuras. La gran influencia en aquellos días fue sin duda la revista *MAD* (Espiña Barros, 2014b).

En el año de su graduación envía un cómic a la revista *RAW*, de Art Spiegelman, pero lo rechazan. Le envían una nota en la que pone que “casi se publica”. En 1983 decide regresar a su Malta natal. Allí trabaja como historietista y crea uno de los primeros cómics en maltés: *Imħabba Vera*. En 1985 vuelve de nuevo a Norteamérica para fundar una revista de cómics alternativos, antes de entrar a trabajar en *The Comics Journal*.

Desde siempre había querido dedicarse al oficio de periodista. En sus años de colegio, la lectura de George Orwell le había inspirado.

[...] En cuanto a la ideología, si estás pensando en personas concretas que han influido en mi pensamiento, estaría George Orwell, que escribió *Homenaje a Cataluña*, sobre la Guerra Civil Española, que es un libro que admiro mucho. Este autor siempre ha sido un referente para mí, porque era una persona muy íntegra. Era muy británico. Era un hombre que estuvo muy enfermo, pero aún así quería terminar su último libro, porque el trabajo era muy importante para él. Sí, ése fue otro extranjero que ha escrito sobre la Guerra Civil Española. Otras personas, como Edward Said o Noam Chomsky, han abierto ámbitos y vías en mi mente que no existían antes. Recuerdo leer a Chomsky y sentir dolor de estómago. Es la única vez que un libro me ha producido eso. Tenía que levantarme y caminar porque era impresionante lo que estaba leyendo. Son algunos de los pensadores que me han influido. Sigo leyendo a otros escritores y también me influyen otros historietistas, cineastas, fotógrafos... (Matos, 2014b).

Además, figuras como el corresponsal en Vietnam de *Squire magazine*, Michael Herr (1940), o Hunter S. Thompson (1937-2005), periodista y escritor, creador e icono

del periodismo gonzo, le motivaban y se servirían de modelo. En el cómic, su referencia principal es Robert Crumb.

[...] La figura de Crumb es seminal, no solo en mi obra, sino en mi propia forma de dibujar. Es la gran influencia. Pero más allá de Crumb, mis verdaderas influencias son escritores: Louis-Ferdinand Céline, Hunter S. Thompson. Michael Herr o George Orwell. De este último siempre he estado maravillado por su personalidad, su integridad a la hora de retratar todo lo que ocurría a su alrededor, su forma de trabajar incluso sabiendo que estaba cercano a la muerte y su compromiso inquebrantable por finalizar su libro. Y te diré que cada vez que estoy en Madrid me acerco al Prado para ver la obra de Brueghel el Viejo, me fascina ese cuadro... *El triunfo de la muerte*, Brueghel me ha influenciado mucho a la hora de dibujar (Espiña Barros, 2014b).

Para Sacco, estas figuras de periodistas y de artistas que hacían algo diferente le resultaban atractivas. Además, los profesionales que se introducían personalmente en el contexto cultural sobre el que iban a escribir, que eran parte activa de la investigación previa, le apasionaban durante sus años de carrera. Quería poder realizar trabajos en esas líneas. Su acercamiento al periodismo fue algo que llegó porque tenía que llegar. Él mismo lo explica:

Fue una decisión natural. En el instituto comencé a colaborar con el periódico del centro, tomé un par de clases de comunicación y de repente sentí como si algo me hubiera golpeado la cabeza: ‘Esto es exactamente lo que quiero hacer’. Por alguna razón que no logro entender adoraba la sensación de escribir bajo la presión de una hora límite. Conocer una historia y escribirla en poco tiempo, era una descarga de adrenalina increíble y pensaba, ‘¡Oh, Dios! ¡Me encanta esto!’. Pero bueno, tengo que decir que hoy mis sensaciones son completamente opuestas (Espiña Barros, 2014b).

Una vez graduado intenta establecerse como periodista, pero no pudo dedicarse al periodismo de manera directa, así que decidió intentar ganarse la vida con su afición: los cómics. Antes debió realizar otros trabajos menos gratificantes, como ser el editor de la revista de la Asociación de Notarios, o escribir novelas románticas.

Yo estudié periodismo y obtuve mi licenciatura. En los primeros trabajos que hice, como eran todos tan descorazonadores, renuncié al periodismo. Es decir, no encontraba un medio donde me contrataran. Ni siquiera pensaba en dedicarme al dibujo. Yo

dibujaba como hobby. Lo que quería era escribir noticias. Además, tenía buenas notas, pero daba igual, si no tenías experiencia nadie te quería contratar. Trabajé en una revista local y a veces me llegaba mi jefe y me daba la tarjeta de un vendedor que había pagado al periódico para publicar un anuncio y me pedían que también escribiese algo sobre su negocio. Eso no era lo que yo quería hacer. Justo después de hacer cómics fue cuando se me ocurrió la idea de viajar y de dibujar mi experiencia en esos lugares. Y así es como regresé al periodismo. Pero luego tardé mucho tiempo en dejar de preocuparme en pagar el alquiler. Tardé mucho en ganarme la vida a través del periodismo y del cómic. Hay gente que conoce a la persona adecuada, estudia en la universidad adecuada y todas esas cosas, pero me he dado cuenta de que nadie va a decirte: “te nombró caballero del periodismo” (Matos, 2014b).

En 1983, en Malta, y tras trabajar redactando guías de viaje para una editorial local y en la revista *Tomorrow*, donde realizaba entrevistas a los jóvenes malteses, publica su primer trabajo profesional en viñetas: unos cómics románticos, precisamente, para la editorial Imhabba Vera (Amor Verdadero). Pero no dejaba de pensar en el periodismo:

[...] El periodismo es un privilegio. Es la mejor forma de conocer a mucha gente, de muchos tipos diferentes. Es un privilegio porque gracias a que eres periodista, los demás te abren sus vidas. Te abre muchas puertas, también en determinados momentos te las cierra, pero en general esta me parece una profesión privilegiada. [...] Me licencié en Oregón y yo de verdad quería ser un periodista de grandes historias, nacionales, políticas. Pero cuando salí de la universidad me encontré que todos los trabajos que me ofrecían eran de todo menos serios. Era realmente deprimente. Uno piensa que el periodismo es una profesión para aprender sobre el mundo, contar cosas y acabas descubriendo que la mayor parte del periodismo que se hace es simplemente vender productos (España Barros, 2014b).

De 1985 a 1986, de nuevo en Portland, se encargó de coeditar el periódico mensual de cómics humorísticos, *Portland Permanent Press*, que duró quince números e incluyó los primeros trabajos de dibujantes como John Callahan, J.R. Williams (*Bummer*) y Peter Bagge. En 1986, se traslada a Los Ángeles, donde trabajó para Fantagraphics Books, editando la sección de noticias para su publicación *The Comics Journal* y en la creación de la revista satírica *Centrifugal Bumble-Puppy*.

[...] Para mí el cómic más que en un arte o una carrera se convirtió en un vehículo de expresión personal. Cuando finalmente me frustré como periodista, decidí dejarlo y dar el paso a los cómics, probar suerte, sin saber demasiado cómo hacerlo y bueno... no me ha ido tan mal (Espiña Barros, 2014b).

Los cómics eran su afición y como no encontraba nada profesionalmente bueno en el periodismo, decidió cambiar de ruta. El dibujo le había acompañado desde pequeño. Su primer cómic lo hizo con su hermana cuando hospitalizaron a su madre. Juntos, los dos se inventaron una historia protagonizada por una especie de alubia flotante. Lo único que querían era sacarle una sonrisa a su madre enferma. Desde entonces han pasado décadas y se ha convertido en uno de los nombres de referencia del cómic periodístico y literario.

También era un apasionado de la música, en especial del rock, por lo que no sufrió mucho cuando acompañaba a la banda de *The Miracles Workers* durante su gira europea (de seis semanas) como cronista (de aquí sacó el material para *En compañía de melenudos*, un reportaje de viajes muy particular), además de realizar afiches y material promocional para ellos. En Berlín se entrevista con gente, hace contactos y empieza a reunir información para organizar un viaje por Oriente Medio en el invierno de 1991 y 1992.

Tras unirse a *The Comics Journal* como guionista en plantilla, comenzó a viajar y a viajar. De 1988 a 1992 viajó por el mundo mientras realizaba su cómic *Yahoo*, de temática variada, para Fantagraphics Books. Fue su gran interés por la política de esa zona, lo que le llevó a Israel y a los Territorios Ocupados en esos primeros años de los noventa. “Considerándose [...] como un adicto a la guerra (*war junkie*), siempre tuvo interés en desarrollar reportajes relacionados con los conflictos internacionales, en especial los vinculados a Oriente Medio” (Sánchez, 2010: 17-18).

Él pensaba que los medios de comunicación norteamericanos habían descrito mal la situación de allí. “Crecí pensando que los palestinos eran terroristas y tardé bastante tiempo en cambiar de opinión, en leer las cosas adecuadas y comprender que la dinámica de poder de Oriente Medio no era lo que yo creía” (Gravett, 2012: 584).

Cuando por fin regresó a Portland en 1992, después de dejar el hotel en el que estaba, en el este de Jerusalén, lo hizo con la idea de plasmar todo lo que había visto y oído durante su paso por Oriente Medio.

Mi interés en Oriente Próximo no comenzó tanto como consecuencia de la guerra en sí, sino como una cuestión de justicia social. Yo crecí pensando que los palestinos eran terroristas y por muchas razones, quiero decir, es cierto, han cometido actos terroristas pero, ¿cuál es el contexto?, ¿qué los ha llevado a esto? Entonces en un determinado momento sentí la necesidad de entender el origen o la naturaleza de las injusticias que suceden por ahí, sentí que necesitaba verlas con mis propios ojos y hacer algo al respecto. Si fuera director de cine haría una película, si fuera escritor un libro pero soy dibujante de cómics. Una vez que algo entra en mi cabeza tengo que verlo, no tenía un plan, salió así (Espiña Barros, 2014b).

Se planteó utilizar las técnicas del reportaje testimonial con el cómic y sus formas de contar historias. El primer número de *Palestina* vio la luz en 1993, que se publicaría seriado hasta 1995. Era el resultado de esos métodos. Tan sólo era el principio.

Fui a Palestina y Gorazde específicamente para hacer un cómic sobre la experiencia. La razón por la que fui a esos lugares es porque me sentía impulsado a ir, sentía que de alguna manera era mi deber. Una vez que comprendí esos problemas, me sentí lo suficientemente motivado como para hacer algo sobre ellos, e ir y crear cómics era lo único que podía hacer. Si fuera un director de cine habría hecho una película. Pero soy autor de cómics, así que mis pensamientos terminaron en forma de cómic (García Marcos, 2007).

Palestina, en la franja de Gaza fue su primera gran obra. Un cómic centrado en las vivencias de los palestinos que habitaban esa zona, por entonces bajo el control militar de Israel, y en sus propias experiencias en aquellos territorios. Tras la publicación de este trabajo, sus obras empezarían a tener relevancia, seguimiento y cierto prestigio en el mundo del cómic. En 1996 su trabajo fue reconocido por la crítica con un *American Book Award*, un premio que, tradicionalmente, estaba asociado a la literatura. En sus obras, también destaca como gran tema de interés la Guerra de los Balcanes.

Entre 1995 y 1996 decide viajar a Bosnia para aprender de primera mano todos los detalles de la guerra étnica en Yugoslavia entre los serbios y los musulmanes. Llega allí como reportero *freelance* en convoy de las Naciones Unidas. Él vivió varios meses en una familia musulmana en la Zona segura de Gorazde, un enclave musulmán que estaba apartado del resto del mundo y que sólo tenía contacto con los cascos azules de la ONU.

Mientras los medios se centraban en el sufrimiento de Sarajevo durante la guerra de Bosnia de 1992-1995, la población musulmana sufría salvajadas en la parte Este del

país que pasaban desapercibidas. Las Naciones Unidas decidieron actuar y crearon estas supuestas Zonas Protegidas en territorios musulmanes, que estaban en continuo acoso por parte de los serbobosnios. Las Zonas Seguras se convirtieron en los lugares más peligrosos de Bosnia. Sacco se introduce en una de ellas para ver, aprender y vivir.

Cuando llegué allí, la población de Gorazde ya había sufrido tres años y medio de guerra. Los habían bombardeado violentamente. Casi habían muerto de hambre. Habían peleado casa contra casa para defender a sus familias. Habitaban en viviendas quemadas y desmoronadas, la mayoría de las cuales no tenía ni electricidad ni agua corriente. Seguían aislados de los territorios amistosos. Y no estaban seguros de si los venderán en un acuerdo de paz. Pero comenzaban a comprender, poco a poco, que habían sobrevivido a la guerra, y que, seguramente, pronto podrían unirse al lejano y vano mundo de sus recuerdos, el mundo que existía antes de los eslóganes nacionalistas, el hambre, las bombas y las matanzas (Sacco, 2006c: i).

En Gorazde pronto conecta con algunas personas y de la zona. Comienza a escucharles, comparte comida, té y cigarrillos, al tiempo que va entablando amistad con ellos. De aquella experiencia sacó los materiales de sus siguientes obras, que completa con posteriores viajes: *Gorazde: Zona segura* (2000), *El mediador. Una historia de Sarajevo* (2003) y *El final de la guerra* (2005).

En 1998, Art Spiegelman, que era el editor de revista *Details*, le solicita un reportaje para cubrir los juicios por crímenes de guerra investigados por el Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia. Sacco realizó un cómic periodístico (editado en España en el volumen *Reportajes*) de seis páginas, que se publicó en la revista.

Uno de sus trabajos más importantes, en el ámbito gráfico y el periodístico, es *Notas al pie de Gaza* (2009). En el año 2001, envían a Sacco junto al periodista estadounidense ganador de un Pulitzer, Chris Hedges, a la Franja de Gaza a realizar un reportaje para la revista *Harper's* sobre la situación actual de la zona.

Una vez allí, Joe recordó una cita de Noam Chomsky que había leído en su libro *El triángulo fatal* (1999), en el que se menciona una nota a pie de página de un informe de Naciones Unidas. En ese texto se hablaba de que durante la guerra del Sinaí de 1956 se produjo una matanza de 275 civiles palestinos desarmados por parte de las fuerzas armadas israelíes. Todo ello en la localidad de Khan Younis.



Figura 4.8. Página de *Notas al pie de Gaza* en la que Sacco habla de esas notas al pie de la Historia que le sirvieron de inspiración para la obra

Se trataba de unos hechos poco conocidos y menos aún investigados dentro de ese largo conflicto bélico. Hedges y Sacco acordaron hacer referencia a esa masacre en su reportaje final, completando la información con declaraciones de varios testigos oculares. Aquello nunca llegó a publicarse. Cuando mandaron el reportaje, su editor

decidió eliminar esa parte, lo que incomodó mucho a Joe Sacco, que pensaba que algo así no podía caer en el olvido.

Regresa a Estados Unidos y decide continuar investigando sobre el tema. Se muda a Nueva York y se pone a investigar en los archivos de Naciones Unidas. Entonces descubre que en la localidad de Rafah ocurrió otra matanza similar, esa vez de 111 civiles palestino, y de nuevo referido tan sólo en unas líneas al pie de otro informe de la ONU. Entre noviembre de 2002 y marzo de 2003 vuelve a Gaza con la idea de encontrar más testigos con quienes hablar para reconstruir mejor lo ocurrido.

Los acontecimientos de Kahn Younis y Rafah se encuentran distantes en el tiempo y las versiones de los testigos a veces no necesariamente coinciden, pueden estar condicionadas como producto del dolor que supone recordar hechos y la fragilidad de nuestras memorias. En ese sentido, el libro es un trabajo cuidadosamente elaborado que relata un proceso de reconstrucción documentada en hechos [...] (Sánchez, 2010: 19).

Además indaga en documentos oficiales, se acerca a los lugares, pregunta... Realiza un trabajo periodístico arduo de documentación y búsqueda de fuentes sobre el terreno. Siguiendo una pista que le lleva a otra. Tirando del hilo. Descubriendo detalles sobre estos acontecimientos tan poco investigados. Buscando la verdad detrás de todo. Así surgió *Notas al pie de Gaza*, una obra en la que, además, incluye algunos capítulos en los que hace autocrítica y reflexiona sobre los límites y el alcance de su propio método de investigación.

Su obra es completa y compleja. Desde entonces hasta ahora ha estado en constante ebullición, en constante actividad. Y aún quiere seguir haciendo cosas, continuar produciendo y hacer que su vida tenga mucho significado.

Para mí no es cuestión de empujar la muerte muy lejos, es cuestión de hacer que mi vida tenga mucho significado. En el momento y en mi trabajo. Así que de alguna manera, parte de mí quiere vivir para siempre, pero sólo porque siento que tengo muchas ideas que quisiera explorar, y un montón de preguntas que quiero responder. Siento la muerte acercarse muy rápido. Y donde más lo siento es cuando estoy en una librería y veo todos los libros que quiero leer. Cuando llegas a cierta edad empiezas a calcular cuántos libros podrás leer antes de morir y te das cuenta de todo lo que te vas a perder. Así que para mí la muerte definitivamente se está acercando. No puedo empujarla lejos. Ojalá pudiera (L.A. Different, 2015).

Reincidiendo en esta idea y aunque no lo parezca en una persona que se ha embarcado en tantas aventuras arriesgadas, en lugares complicados, Sacco tiene miedo a la muerte.

Soy de ese tipo de personas que tienen miedo a morir, porque tengo muchas ideas sobre futuros cómics y a la vez pienso que podría ser un periodista normal y corriente o intentar escribir una novela. Pienso que tengo tiempo y tengo el deseo de hacer cosas. Pero pasan los años y pienso: ‘Soy bueno haciendo esto, pero, ¿sería un buen novelista o es mejor dejar eso para quienes saben hacerlo?’. Quizá soy un buen autor de cómics y quizá sería un novelista del montón. Este es el tipo de decisión que debo tomar. No es fácil (López, 2014).

En cualquier caso, Sacco ya ha demostrado que es buen periodista, ilustrador, dibujante, historietista, entrevistador, narrador de historias, referente y maestro de un tipo de procedimiento, de un método, que aúna y fortalece:

Joe Sacco ha logrado, con sus dibujos, hacer realidad un vínculo para muchos improbable y para otros tantos imposible: unir el periodismo de trincheras y el mundo del cómic. Periodista por vocación y dibujante gráfico por accidente, primero, y por placer y devoción, después [...] (Martín, 2012).

4.2.2. Su obra: Periodismo en viñetas

Joe Sacco tiene una carrera amplia y variada. Fue uno de los dibujantes habituales del *American Splendor* de Harvey Pekar. Por ejemplo, en *American Splendor: on the job* (1997) ilustra *Efficiency*, la guía de Pekar sobre cómo exprimir al máximo el fracaso en la vida. También participó en *American Splendor: Windfall* (1995), *American Splendor: Music Comics* (1997), *American Splendor: Odds and ends* (1997), *American Splendor: Transatlantic comics* (1998), *American Splendor: Terminal* (1999), *American Splendor: Bedtime stories* (2000) y en el especial veinticinco aniversario *American Splendor: Portrait of the artista in his declining years* (2001).

Al mismo tiempo, Sacco participó en otros cómics, en compañía de Pekar, como en el *Dark Horse Presents #100-3* (1995), con una historia de cinco páginas escrita por Harvey e ilustrada por él que se llamaba *Breakfast's at Billy's*. También dibujó historietas en los números #99, 100-1, 100-4.

En el primero, con Pekar, harían *My Mentor*, en el que el maestro del cómic autobiográfico cuenta el origen de su conexión con el jazz. En el segundo, los dos firman *Peeling and Eating a Tangerine*, una historieta de tan sólo dos páginas. Y en el #100-4, Pekar y Sacco regresan a la autobiografía con *Oh, my Goodness*. Harvey Pekar guarda muy buenos recuerdos de trabajar con Joe Sacco: “Joe es un escritor de mucho talento, un entrenado periodista e ilustrador. Su trabajo es impresionante. Su disposición en las viñetas es brillante. Es un placer trabajar con alguien tan fiable, creativo e inteligente. Él comprendía mi trabajo” (Rhode, 2008: 27).

Fue editor de *Honk!* (en los números 4 y 5, de mayor y julio de 1987). Sacco también publicó en tres números de *Epix* (en el de julio de 1988 y en los de enero y diciembre de 1989). En la antología *The News Comics Anthology* (1991), en el segundo número de *Drawn & Quarterly* (1992), en el #15 de *Zero Zero* (1997), en el primero de *Weird* (1997) y en el tercer volumen de *Dirty Stories* (2002).

Además, ha sido el prologuista de *A Child in Palestine* (2009), de Naji Al-Ali, en la que cuenta su infancia en un campo de refugiados en Palestina. Joe Sacco también ha publicado historietas cortas para prestigiosas cabeceras como *The Guardian*, *The New York Times* o *Harper's Magazine*. Para realizarlas, ha viajado a Chechenia, la India o Irak. Su producción es variada y siempre está dispuesto a participar en proyectos diferentes, *underground*, en los que pueda aportar algo.

Entre sus obras destacan (y entre ellas se encuentra algunas de las más representativas de la corriente del cómic periodismo): *Yahoo*, *El rock y yo*, *Palestina: En la franja de Gaza*, *Gorazde: Zona segura*, *El mediador: una historia de Sarajevo*, *El final de la guerra: reseñas biográficas de la guerra de Bosnia 1995-1996*, *Notas al pie de Gaza*, *Apuntes de un derrotista*, *Reportajes*, *Yonqui de la guerra*, *BUMF*, *La Gran Guerra*, el webcómic *Srebrenica y Días de destrucción, días de revuelta*.

En la entrevista que le realizó Lucia Magi, Sacco cuenta su experiencia sobre el periodismo gráfico en el momento actual: “Cuando empecé, los medios no hacían más que decirme que no les interesaba mi trabajo. Ahora tengo que rechazar encargos y hasta tengo un agente” (Magi, 2009).

El estilo figurativo de Sacco, sencillo, casi sintético, con reminiscencias del *comix underground*, en blanco y negro, funciona muy bien a la hora de narrar sus historias. Todas las viñetas, con las localizaciones y las personas, en especial sus obras de no ficción han pasado por el “filtro artístico” del autor, pero esas reconstrucciones las ha

realizado fijándose en la documentación gráfica y fotográfica que había recopilado y realizado previamente.

Para poder realizar una representación veraz, Sacco primero realiza bocetos y toma imágenes en un diario de trabajo, en el que también va anotando datos. Eso le servirá como futura guía de consulta. Para las partes del pasado recurre a mapas, archivos oficiales y fotografías de la época. Si no hay documentos de este tipo, añade esquemas o dibujos de los propios testigos. Todo ello para intentar lograr la mayor veracidad posible. Debido a esa búsqueda de lo veraz, Sacco prescinde de algunos recursos más habituales del medio, como las onomatopeyas o las metáforas visuales, aunque a veces hay retazos de sus orígenes más caricaturescos.

Nunca he aprendido a dibujar representativamente, pero la naturaleza periodística de mi trabajo requiere un estilo más realista, creo. En el pasado, mis trabajos eran de forma natural ‘caricaturescos’. Nunca he perdido mi mano para la ‘caricatura’, incluso en mi trabajo más serio, a pesar de mis mejores esfuerzos por dibujar de la forma más realista posible. Pero para mí está bien. Se ha convertido en mi estilo, tanto si es premeditado como si no (García Marcos, 2007).

El lenguaje del cómic funciona a partir de un modelo narrativo de forma elíptica, basado en la ilusión de tiempo y movimiento sobre una secuencia de pictogramas estáticos. Es la mente de cada uno de los lectores la que construye la temporalidad, mientras rellena con informaciones los vacíos entre viñetas y páginas.

Los cómics, como arte secuencial, constituyen una cadena desde el punto de vista narrativo, pero también de sintagmas, según la particular lingüística del medio, donde el significado se consigue formar por la suma de significados interrelacionados de las unidades inferiores, también denominadas viñetas.

Es en esta construcción de significado a partir de secuencias estáticas cuando se utilizan principios del montaje cinematográfico (llevado a cabo por los dibujantes a la hora de la puesta en página). De este modo, las unidades narrativas y dramáticas serían la secuencia, definida por su unidad de acción dramática: la escena. Ésta se define, a su vez, por la suma de los planos, identificados de forma funcional y análoga con la viñeta. La narración se construye mediante el montaje de estas convenciones significativas tan propias del cómic.

[...] El cómic convierte imágenes detenidas en secuencia, proporcionándoles movimiento y posibilidad de cambio con una intención determinada. Así, el cómic realizado por Sacco aporta un significado mucho más amplio y duradero que el fotoperiodismo, cuya imagen está congelada en el tiempo y en el espacio puesto que los medios de comunicación tradicionales no acostumbran a editar series de fotografías de una misma historia [...] (España Barros, 2012).

Al principio, los editores tenían ciertas reticencias ante los productos que Sacco proponía. No se solía hacer nada parecido y el cambio siempre asusta. Él habla sobre ello en una entrevista:

El problema fue con las revistas tradicionales, a las que les era difícil entender lo que estaba proponiendo. La primera que me publicó fue *Details*, y el editor era Art Spiegelman, quien coordinaba el área de cómic. Su trabajo en *Maus* me había resultado muy inspirador, yo lo admiraba por cómo había logrado narrar lo esencial del Holocausto corporizándolo en gatos, perros y ratones (Gorodischer, 2014).

En sus primeros trabajos mezclaba acontecimientos históricos con un tono humorístico, hechos autobiográficos con otros puntuales de naturaleza histórica, como la Revolución Industrial.

Siempre he estado interesado en la historia pero a la vez estaba influenciado por el cómic más irreverente y satírico de los años cincuenta y sesenta así que combinar ambos gustos me pareció lo más normal, quería contar algo, sí, pero sobre todo quería que fuera divertido. Son, más que documentos, parodias sobre hechos históricos. Desde la perspectiva de hoy, si miro esos trabajos sobre la Revolución Industrial o sobre el Imperio británico probablemente no los habría dibujado con ese tono y desde luego es un tono muy diferente al de mis obras actuales. Pero en aquel tiempo era más un campo de juego y la guerra, algo que no había vivido en primera persona, era más bien un lugar divertido. Hoy, claro, la guerra es cualquier cosa menos un lugar divertido (España Barros, 2014b).

La presión de la entrega. El comunicar al minuto. De hoy para hoy o de hoy para mañana. Es algo puramente periodístico. A Sacco le gustaba, pero con el tiempo ha aprendido que lo que busca con sus obras es algo diferente: es contar una historia de fondo, de testimonios, y hacerlo sin prisas.

Ahora odio las fechas de entrega, mentalmente es algo estresante, hay pocas cosas comparables. Pero en aquellos días era algo natural, inspirador, porque conlleva un hábito de trabajo y una disciplina abrumadora; tienes que tomar decisiones en minutos, no tienes tiempo de pensar en todas las variables y solo estás concentrado en contar algo. Ahora lo que de verdad me gusta es conocer a gente diferente y hablar con ella, conocer sus historias sin presión (Espiña Barros, 2014b).

Ya desde sus primeras obras se podía apreciar su interés por la gente. *El Rock y yo*, por ejemplo, es una compilación de historietas centradas en las experiencias de Sacco con las bandas de rock en particular y con la música en general. En ellas va perfilando también todas las herramientas de cómic periodístico que usaría en sus obras posteriores. Algunas de las historietas aquí publicadas volverían a aparecer en *Yonqui de la guerra*.

Como todo el mundo, yo quería ser una estrella del rock. Soñaba con el dinero, soñaba con el *glamour*, soñaba con las chicas. Repito soñaba con las chicas. Por desgracia, decidí convertirme en una estrella de rock un poco tarde. [...] Afortunadamente, tuve oportunidades de compartir algunos de los peores momentos de la vida de los músicos. Les acompañé como *roadie* durante sus giras, me dejé el pelo largo y viví en Berlín en medio de roqueros puros y duros. Me rompí el cuello agitando la cabeza en innumerables conciertos de *rock'n'roll*. Me metí en su repugnante mundo. La antología que tenéis entre manos, queridos lectores, es el resultado de mis atentas e inteligentes investigaciones [...] (Sacco, 2006b: 5).

90 páginas de historias cortas que se publicaron en diferentes publicaciones. La primera de ellas, *En busca de la credibilidad* (páginas 7-44), se publicó en una revista musical berlinesa; *Así que quieres conocer a una rock'n'roll star* (47-59) y *Rock'n'roll romance* (60), las siguientes, fueron escritas para la revista suiza *Agenda*; *Retrato de un hombre joven como tal* (63) se publicó en la revista *Spin*; *La podredumbre del rock'n'roll* (64) y *El ejecutivo del sello discográfico* (65), las escribió por encargo para un tipo que le convenció de que iba a sacar una revista musical, que nunca vio la luz; *Los Stones y yo* (67-70) y *Sufriendo por los Stones* (71-72), se publicaron originariamente en *Wilamette Wee*, una revista de Portland; *El blues chungo* (75-80), salió en *Details*, y las últimas páginas de esta publicación se completan con el cartel de *Hugo Largo and Dharma burns*, *The Iron Cowboy Café*, el dibujo de una camiseta para *Sexton*, uno de los numerosos bares de rock que hay en Berlín, la portada del disco del

grupo alemán *The Speed Niggs*, y el cartel de un concierto de los *Cave Mannish Boy*, un grupo formado por amigos suyos a quienes daría voz.

En su libro *Palestina* buscaba dar voz a los palestinos, mostrar sus vidas mostrando así también que son seres humanos. Son 400 páginas de viñetas que se acercan a ellos, a lo cotidiano de la gente, a sus recuerdos, para intentar con ello explicar qué ocurre allí y cómo se sembró el odio que albergan en su interior. Él se entrevista con testigos, entra en sus casas y va entendiendo el conflicto gracias a sus palabras, a sus gestos, a sus lágrimas. Y se lo transmite a los lectores, para que cada uno sea crítico y cauteloso sobre a quién creer.

A menudo me preguntan por qué me dio por meter las narices en el conflicto palestino-israelí. De hecho, he contestado a esta cuestión tantas veces que, desde hace bastante tiempo, la respuesta se me antoja manida hasta a mí. No obstante, la volveré a repetir aquí, porque es cierta: fui a los Territorios Ocupados porque me sentí obligado a ello. En otras palabras: había empezado a entender en parte la opresión de los palestinos, estaba horrorizado, y quedé abrumado por una necesidad casi física de actuar (Sacco, 2015d: viii).

Fourmont (2010) cita a Edward Said hablando de Sacco: “Sus imágenes son más gráficas que cualquier cosa que uno pueda leer o ver por televisión [...]. Las viñetas tienen fuerza, incluso en el sentido periodístico, porque los lectores están ahí, en Gaza. Pueden sentir la atmósfera con dibujos”.

Joe Sacco pasó dos meses entre los palestinos de los territorios ocupados, viajando y tomando notas de todo. Cuando regresó a Norteamérica comenzó a escribir y dibujar *Palestina*, la primera obra en la que combinaba las técnicas del reportaje periodístico con la narración propia de las viñetas, todo ello para explorar una situación compleja y de gran densidad emocional. “[...] Si echas un vistazo por ejemplo a *Palestina*, en la primera parte ese libro tiene un estilo muy *gonzo*, muy influenciado por el periodismo de Hunter S. Thompson [...]”, destacaba Espiña Barros, sobre el estilo de periodismo utilizado por el autor que ya se había declarado seguidor de S. Thompson (Espiña Barros, 2014a).

Esta obra fue publicada en nueve episodios individuales, antes de ser compilada en este volumen de 288 páginas, y se transformó en un éxito dentro y fuera de su país de origen. Las viñetas golpean al lector con más fuerza que las imágenes impactantes de las televisiones llegan a los espectadores mostrando la brutalidad de la represión israelí.

Para este trabajo no realicé un largo guión que cubriera toda la experiencia –que es la sistemática que sigo ahora–, sino que guionizaba una única entrega y la dibujaba; luego, repetí este proceso hasta acabar la serie. Sí que escribí un esquema general para no desviarme demasiado y acordarme de los puntos principales a tratar, pero este método tan abierto, para bien o para mal, acabó siendo terreno abonado para digresiones y ampliaciones, de modo que lo que había previsto como una serie de seis entregas acabó convirtiéndose en una de nueve (Sacco, 2015d: xxi).

Los personajes que Sacco utiliza aquí salen directamente de la realidad y muestran la situación en la zona con crudeza. No hay medias tintas en estas viñetas. Tampoco falta el sarcasmo que caracteriza al autor, que resume su estancia en Gaza como un sinfín de reuniones en estancias miserables con refugiados que quieren contar su historia mientras comparten una taza de té. Él grababa las conversaciones y tomaba notas.

Para registrar los acontecimientos vividos durante mi corta estancia con los palestinos, recurrí a un par de métodos distintos. Por un lado, realicé numerosas entrevistas ‘de sofá’ en el sentido periodístico más clásico; es decir, que me sentaba con el entrevistado, realizaba preguntas y anotaba las respuestas en un cuaderno. Además, actualizaba religiosamente un diario –escribía en él cada vez que tenía un hueco libre, algo que solía suceder por las tardes– para describir todos los acontecimientos que no fueran entrevistas, como incidentes, impresiones, encuentros y conversaciones casuales (Sacco, 2015d: x).

El profesor de literatura comparada de la Universidad de Columbia, Edward Said se encarga de la introducción de la obra y dice al respecto:

No hay ningún giro de tuerca obvio, ninguna doctrina discernible con facilidad en los encuentros a menudo irónicos entre Joe Sacco y los palestinos bajo la ocupación, ningún intento de suavizar lo que, en su mayor parte, es una existencia ansiosa y exigua de la incertidumbre, infelicidad colectiva y privación, y, especialmente en la parte centrada en Gaza, una vida de vagabundeo sin destino entre los confines inhospitalarios del lugar, vagabundeo, pero sobre todo, espera, espera, espera. Con la excepción de un par de novelistas y poetas, nadie ha descrito jamás este terrible estado de cosas mejor que Joe Sacco [...] (Sacco, 2007b: página 2).

Tomó la decisión de viajar y ponerse manos a la obra, pero no tenía una hoja de ruta, no sabía que su obra posterior haría historia, ni que estaba realizando un tipo de periodismo diferente. Tan sólo quería hacer algo.

En algún momento, decidí que debía ir a los Territorios Ocupados por mí mismo. Así, podría hacer los cómics a partir de mis experiencias; una especie de cuaderno de viaje ilustrado a través del declive, día a día, de la Primera Intifada. Entrevistaría a gente, anotaría los hechos y llevaría un diario. Más allá de eso, no albergaba una noción exacta de lo que iba a hacer, o cómo iba a hacerlo. No había desarrollado la visión teórica de lo que, luego, acabaría llamando –sin mucha premeditación– ‘periodismo historietístico’ (Sacco, 2015d: ix).

Casi todas las historias le fueron surgiendo. Eran encuentros causales, no estaban planificados. Conocía a alguien que le presentaba a otra persona. Él se reunía con ellos, les escuchaba y anotaba todo. Y muchas veces tenía miedo, porque las situaciones podían ser potencialmente peligrosas.

Gran parte de las historias las desarrollé a partir de encuentros casuales acaecidos sin ningún programa o cita de por medio. [...] Casi desde el principio, aprendí a dejar que las cosas sucedieran; a seguir la corriente para ver a dónde me llevaban los acontecimientos, o las personas. Naturalmente, yo era nuevo en ese juego, y puede que alguna vez me pasara de cauteloso. Cuando las cosas se ponían feas [...] mi primer impulso era huir (Sacco, 2015d: xii).

En la realización de *Palestina*, Sacco fue probando y poniendo en práctica muchas de las técnicas que más tarde iría interiorizando y que se convertirían en clave tanto para la elaboración como para el análisis de sus obras.

Palestina supuso mi primera incursión real en el campo del periodismo historietístico. Las técnicas que aprendí en los Territorios Ocupados se convirtieron en el molde que empleé para informar sobre Bosnia, así como para todos mis reportajes posteriores. En esencia, lo que hice fue complementar las notas y grabaciones que obtuve durante mis entrevistas cara a cara con las entradas de mi diario. Llevar un diario cuando realizo trabajo de campo me resulta tan esencial como laborioso. Lo uso para dejar constancia de mis impresiones personales y, especialmente, de todos los hechos de interés que sucedan entre las distintas entrevistas [...] (Sacco, 2015d: ix).

Fue una obra que iba tomando forma por sí sola. Lo que pasó, Sacco lo contaba. Puede que no fuera una obra redonda, pero sí muy característica del lugar y de sus gentes.

[...] *Palestina* fue bastante orgánica. Lo que pasó, pasó, y yo lo expuse de forma casi cronológica. Permití que tuviera redundancias porque quería mostrar lo redundantes que eran las historias de por sí. Deseaba mostrar la frecuencia con la que los mismos hechos ocurrían una y otra vez para demostrar lo prevalentes que resultan los excesos de la ocupación (Sacco, 2015b: 239).

La edición francesa de *Palestina* recibió en 1999 el Prix France Info de cómic de actualidad y reportaje; galardón que volvió a recibir en 2010 por *Notas al pie de Gaza*, obra que también se alzaría con el Prix Regards sur le Mondo en el salón de Angoulême de 2011. *Notas* también obtuvo una nominación para Los Ángeles Times Book Prize Graphic Novel award en 2009 y ganó, en 2012, el Oregon Book Award. En esos mismos premios fue nominado y finalista en 2014 por *Reportajes*.

Por *Gorazde*, obra en la que trata la guerra civil en Bosnia oriental desde el prisma de los habitantes de esa ciudad, uno de los pocos enclaves bajo la denominación de “Zona segura”, le otorgan el galardón Guggenheim Fellowship (2001), el premio Eisner (2001) y el *New York Times* lo escogió como uno de los mejores libros del año, al tiempo que la revista *Time* lo hizo como el mejor cómic. “El impulso que me llevó a Bosnia nació de la ira que sentí ante una guerra que parecía basarse más en las matanzas que en los combates entre ejércitos”, explica el autor (Sacco, 2015b: 7).

Las historietas de Sacco tenían detrás una historia. Utilizaba las palabras y los dibujos como un todo. Y transmitía con ese formato historias al tiempo que informaba sobre lo acontecido.

Nunca dibujé sólo por dibujar, siempre conté una historia con mis dibujos. La narrativa siempre ha sido parte de mis dibujos. Siempre asumí en mi trabajo, que las palabras y los dibujos iban juntos. Hay muy pocos dibujos que hice de niño que son sólo dibujos. Siempre hay una historia. Así que desde el comienzo he pensado en esos términos (L.A. Different, 2015).

Gorazde: Zona segura, al igual que sus otras obras más largas, como lo hará con *Notas al pie de Gaza*, por ejemplo, la narración va separándose en una suerte de capítulos, que en realidad significarían las distintas partes de una misma crónica o reportaje, separadas por ladillos, como elementos de titulación.

Gorazde se separa en: “Prólogo” (páginas i-ii), “Evaporarse” (1-4), “Alfombra roja 1ª parte” (5-11), “Guías” (12-17), “Hermandad y unidad” (18-23), “Riki 1ª parte” (24-28), “A punto” (29-35), “Desintegración” (36-43), “Oscuridad total” (44-49), “Las Pazguatas” (50-56), “La Ruta Azul” (57-65), “La Ruta Azul: Un aparte” (66-67), “Desaparición” (68-70), “Artes y ocio” (71-75), “Vecinos” (76-77), “El primer ataque” (78-93), “15 minutos” (94-98), “Riki 2ª parte” (99-103), “Drina” (104-108), “Alrededor de Gorazde 1ª parte” (109-119), “Guerra Total” (120-132), “La muerte blanca” (133-149), “Las pazguatas 2ª parte” (150-154), “Los serbios” (155-159), “¿Podría volver a convivir con los serbios?” (160-161), “La ofensiva del 94” (162-187), “¡Botas!” (188-189), “Americano” (190-192), “Las pazguatas 3ª parte” (193-195), “Muerte y salvación” (196-208), “Paz 1ª parte” (209-211), “Paz 2ª parte” (212), “Paz 3ª parte” (213-215), “Riki 3ª parte” (216-221), “Epílogo 1ª parte” (222-223), “Epílogo 2ª parte” (224-227).

Se observa que en cada uno de estos apartados, formados por un número variable de páginas, no fue creado de manera lineal. La primera página del prólogo la hizo en junio de 1996; la página 31, en diciembre de 1996, la 32, en noviembre de 1996, y, la 33, en marzo de 1998.

Su forma de trabajar, de abordar cada proyecto, consiste en ir consultando sus notas, escuchando sus entrevistas o revisando su material documental, para realizar las diferentes páginas a lo largo del tiempo. Una vez dibujadas las coloca en el orden adecuado. Es curioso observar que Sacco firma cada una de las páginas, porque cada una de ellas tiene entidad propia. Sacco, como buen periodista, fecha su obra independiente, página a página, y siempre aparece su nombre junto con el mes y el año en que la realizó.

Al mismo tiempo, las viñetas de Sacco son capaces de transportar al lector a Gorazde, tal y como explica Christopher Hitchens. Cómo ha tomado notas, sacado fotografías y realizado bocetos, lo que hace a la hora de la puesta en página es detallar al máximo

[...] La combinación de palabras e ilustraciones que ejecuta Sacco consigue hacerme evocar la peculiar arquitectura local bosnia –los tejados a dos aguas, las ventanas– con apenas unos pocos trazos. En otras palabras, te sitúa inmediatamente en el lugar, y lo hace sin convertirlo en una zona conflictiva genérica. Luego llegan los detalles [...] (Sacco, 2015b: vi).

Entre 1995 y 1996, Sacco viaja a Bosnia para aprender lo que ocurre en aquella guerra de los Balcanes. Estaba en Oregón cuando conoció a un periodista que había estado en Bosnia y aprovechó la oportunidad para preguntarle cuáles eran los requisitos que necesitaba para poder viajar a la zona.

Recuerdo que estaba viviendo en Portland (Oregón), y que conocía a un profesional que había estado en Bosnia como periodista independiente. Lo conocí en una fiesta, y yo había estado dándole vueltas al tema de Bosnia desde hacía tiempo. Así que, básicamente, lo acribillé a preguntas. [...] Y fue él quien me explicó que todo se basaba en seguir los cauces adecuados. Necesitaba un editor que me escribiera una carta en la que dijera que iba a comprarme mi trabajo. Necesitaba un pasaporte. Necesitaba responder a ciertas preguntas por escrito. En otras palabras, lo único que necesitaba era seguir una serie de pasos. Cuando acabó de contármelo todo, en aquel momento, supe que debía ir. Si podía ir, debía ir. Tan claro como el agua [...] (Sacco, 2015b: 237).

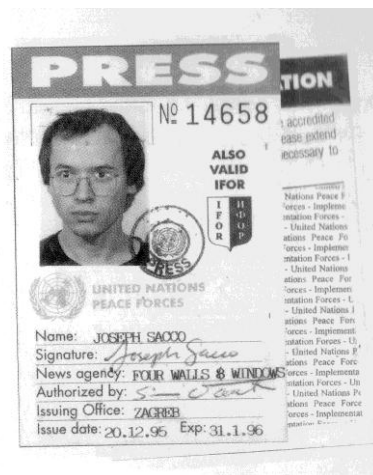


Figura 4.9. Acreditación de prensa de Joe Sacco para la zona de Bosnia, como un periodista más

Pudo ir, así que fue. Y una vez allí, sin casi fondos, se entremezcló con la gente y empezó a tomar decisiones. Quería conocer quiénes eran los serbios y ver si su percepción era la correcta:

[...] Mi percepción de quiénes eran los serbios quedó atenuada desde el mismo momento en que crucé las líneas y los conocí. Debo decir aquí que me sigue pareciendo que tenían la cabeza llena de propaganda. De sus bocas salían cosas odiosas que, en el otro bando, nunca llegué a escuchar. Cosas que te dejaban pasmado. Y parecía que incluso la gente formada se había tragado aquella propaganda del estado. Era muy desasosegante. Dicho esto, cuando convives a diario con personas, haces amigos. Y te das cuenta de que te caen bien, y de que tú les caes bien a ellos, y desearías que no se creyeran tantas patrañas, para que así pudieran caerte aún mejor. Ese hecho proporcionaba un rostro completamente humano a los serbios que conocía (Sacco, 2015b: 235).

Entre las decisiones que tomó, estaba la de acercarse a Gorazde, enclave que casi no había tenido visitas de periodistas extranjeros, por lo que era más interesante escuchar sus historias, vírgenes de alguna manera.

Durante aquel primer viaje, me enamoré de Gorazde. Su gente era cálida y acogedora, y no hacía gala del distanciamiento inicial de los habitantes de Sarajevo, que ya habían visto más periodistas internacionales de los que podían soportar y que desconfiaban de los beneficios de tamaña ‘cobertura’. Los ciudadanos de Gorazde apenas habían tenido la oportunidad de contar sus historias. Su situación aún resultaba precaria y andaban en busca de alguien con quien hablar (Sacco, 2015b: viii).

Conoció a gente y empezó a entablar relaciones con ellos. Supo que las gentes de Gorazde eran tan importantes como la propia ciudad, como la propia Zona segura. Y que a la hora de poner toda esa información en página debía transmitir, lo más detalladamente posible, el ambiente y el lugar.

Siempre que hago reportajes, tomo fotos como referencia. En este caso, resultaba muy importante transmitir correctamente el aspecto de Gorazde. Ésta era una ciudad muy peculiar, y mi intención era que quienes vivían allí pudieran reconocer no sólo las calles, los puentes y el trazado de las carreteras, sino también la atmósfera, las heridas de sus edificios y el semblante de sus gentes. Cuando me resultaba posible, salía a recorrer las calles y a tomar instantáneas de lugares en los que hubiera ocurrido algún hecho específico, para después poderlos reconstruir mejor en las viñetas del cómic (Sacco, 2015b: xxiii).

Si al realizar *Palestina* casi no tuvo que tomar decisiones de orden, ni realizar guión, todo iba saliendo como había ido ocurriendo, al enfrentarse a *Gorazde*, tuvo que cambiar y empezar a pensar cómo desarrollar la obra.

Con *Gorazde*, me di cuenta de que tenía por delante distintos tipos de información, y tuve que decidir cómo organizarla. Lo primero fue pensar qué es lo que iba a necesitar el lector. La mayor parte de los lectores iban a llegar a la obra con muy poco conocimiento de lo que había sucedido en Yugoslavia, así que debía contar la historia del país, por más que lo que yo pretendiera fuera contar la historia de una sola de sus ciudades. [...] A medida que iba gestando la obra, no tenía la impresión de estar estableciendo una teoría sobre el tema, sino simplemente la de estar procurando que la historia funcionase. ¿Cómo lo conseguí? Pues me di cuenta de que tenía dos hilos narrativos. El primero era el histórico, que llevaba de la mano al lector de forma cronológica a través de los hechos principales de la guerra. El segundo era el atmosférico, que básicamente consistía en mis impresiones respecto a la gente que iba conociendo; gente que había sufrido cosas terribles y que no estaba muy segura de que la guerra hubiera terminado. La cuestión era cómo entrelazar esos dos hilos. Pero no pensaba en lo fantástico que era el medio del cómic por permitirme trabajar en aquello, y tampoco era mi intención mostrarle al mundo que los cómics pueden ser empleados para realizar tales recursos estructurales (Sacco, 2015b: 239).

Las primeras versiones de esta obra no eran como terminó siendo. Tenían más relación con su obra anterior, pero se dio cuenta de que lo que tenía que hacer era preponderar los personajes. Ellos debían guiar a los lectores, evolucionar a medida que pasaban las páginas y los lectores iban conociéndolos.

[...] Las versiones iniciales me recordaban un poco más a *Palestina*. Eran un poco precipitadas, y relativamente titubeantes. Yo ya tenía en mente la estructura [...] de los hilos narrativos. Pero, al principio, lo que me dio dolores de cabeza fue cómo entrelazarlas, cuándo traer a colación qué. Y me di cuenta de que, para que tuvieran más fuerza, era mejor presentar a los personajes. Dejarlos evolucionar ante el lector como lo habían hecho ante mí, para que el hilo histórico se fuera construyendo a medida que los fueras conociendo a través del hilo atmosférico. [...] Pensé que, para que el libro tuviera fuerza, debía proporcionar una motivación al lector... Pensé que se implicaría más si conocía a los personajes desde el principio, antes de ver lo que les sucedió históricamente (Sacco, 2015b: 239).

Con ello, Sacco también tuvo que desarrollar diferentes roles dentro de la obra, como periodista, como personaje secundario, como narrador, como autor y como artista. Así realiza una obra con una narratividad especial, compleja y de gran riqueza.

Sacco realiza múltiples roles simultáneos en *Gorazde: Zona segura*: autor, artista, narrador y periodista. Por lo que sufre una dislocación de la perspectiva tradicional del periodista a la hora de aportar su visión sobre el conflicto militar en esa zona de Bosnia. Sacco es un narrador en primera persona que hace amistad con los residentes y participa con ellos en su día a día; al mismo tiempo, él es un periodista que entrevista a gente, observa sus vidas y funciones, aportando al lector múltiples testimonios acerca de la guerra. [...] Para ello, Sacco va alternando los múltiples puntos de vista en primera persona de los entrevistados, conectando pasado y presente. [...] Sus obras abarcan múltiples narradores y narrativas, desde los testimonios personales contextualizados con referencias históricas, hasta las propias percepciones del autor, dibujado en la escena de manera simplificada, yuxtaponiéndose con el detalle del resto de personajes y viñetas (Worden, 2015: 41-42).

Tras *Gorazde* y con el material que había recogido, Sacco realiza dos obras más: *El mediador* y *El fin de la guerra*. Utilizando en ellas otros testimonios recogidos durante su temporada en Bosnia, que fue muy fructífera.

Cuando llegué a Sarajevo estaban felices de saber que yo era un dibujante de cómics. Estaban cansados de los periodistas, cansados de explicarse ante desconocidos. Yo no estaba entrevistando a gente todo el tiempo, pasé muchos días viviendo allí, entre la gente normal, iba a los bares con ellos, me invitaban a sus fiestas. Si tú lees mis historias hay muchos momentos en los que simplemente pasan cosas que no tienen que ver con el trabajo periodístico (España Barros, 2014b).

El mediador: una historia de Sarajevo es una historia de 128 páginas que continúa en esencia lo contado en *Gorazde* y en *El final de la guerra*, como otro capítulo de su reflexión acerca de aquel conflicto armado. Es un trabajo potente en el que presta atención a los detalles humanos y extraños que se encontró durante su periplo en Bosnia, como expone Díaz de Guereñu en la introducción del volumen:

[...] *El mediador (The Fixer)* es la más larga después de *Gorazde: Zona protegida*. La materia prima sigue siendo su estancia en la antigua Yugoslavia durante cuatro meses de 1995 y 1996, en las

postrimerías de la guerra. Sus procedimientos narrativos, básicamente los desplegados allá. El lector reconocerá la misma distribución del relato en capítulos breves; los mismos procedimientos de reportaje televisivo, con rótulos que identifican fechas o personas y las escenas de anclaje, un primer plano fijo o casi fijo de los testigos; el mismo uso de los fondos de página negro para el pasado referido en sus testimonios; el mismo empleo de los numerosos textos narrativos, rotulados en caja baja para evocar las anotaciones del periodista, que con frecuencia sobrevuelan la imagen dirigiendo la lectura; y el mismo autorretrato caricaturesco de Joe Sacco [...] (Sacco, 2004a: introducción i-ii).

De nuevo, los lectores irán descubriendo cosas nuevas al tiempo que lo hace el personaje que Sacco siempre incluye de sí mismo en sus historias. Esta obra ganó la mención “Best of the year” (en el 2003) en *Time.com*, *The Village Voice*, *Publishers Weekly*, *LA Weekly* y *Booklist*.

Aquí Sacco se mete de lleno en su faceta de periodista para hacer, además, una crítica mordaz sobre la profesión. Se mete por la puerta de atrás, entre las bambalinas de los corresponsales de guerra para mostrar cómo se recopilan las noticias del frente. Muchos de estos corresponsales se van del lugar cuando acaban las masacres, cuando comienza la vida y las noticias más humanas.

[...] Se ha abandonado Sarajevo a los periodistas sobrantes, los dibujantes de tebeos sueltos, a cuantos carecen de pelotas o de todoterrenos blindados para seguir la última de las últimas ofensivas que trituran al último de los últimos soldados y civiles que morirán en esta guerra. En cuatro, seis u ocho meses el noticiario de la noche se olvidará totalmente de Sarajevo. ¿Y por qué no debería hacerlo? Sarajevo ya no hace lo que hacía mejor (Sacco, 2004a: 49).

En sus obras, Sacco es muy crítico con la prensa internacional, así como con compañeros periodistas que se fue encontrando en sus viajes, aunque con muchos de ellos después hizo amistad. Le ocurre desde la primera noche que pasó en el hotel Holiday Inn en Sarajevo.

No sé si todavía hoy puedo considerarme un miembro de la prensa internacional. En aquellos días me llevó dos meses hablar con un periodista. En el hotel solo pasé una noche, no tenía dinero. Después accidentalmente hablaba con ellos pero me costó dos meses poder entrar en su círculo. Un día algo cambió y comenzaron a tomarme en serio. Me di cuenta de que si tú podías

hablar con ellos de tú a tú, entender un poco qué estaba pasando ellos te tomaban en serio. Nunca me he sentido desplazado por otros periodistas sobre el terreno (Espiña Barros, 2014b).



Figura 4.10. Joe Sacco siempre es muy crítico con la prensa internacional, en esta página habla del interés y de la muerte de las noticias

Aunque explica que, como en todo, en esta profesión hay buenos y malos profesionales. Para definir los de una calaña o los de otra, Sacco toma como centro el sufrimiento de los demás:

[...] He conocido a periodistas responsables y a otros muchos que no, que son completamente insensibles, a los que no les importa el sufrimiento de la gente. Supongo que en el fondo el periodismo es como cualquier otra profesión, los hay buenos y malos. Los periodistas irresponsables, insensibles, de alguna forma acaban por arruinar tu propio trabajo. Recientemente en Srebrenica recuerdo sentarme con un hombre con el que había concertado una entrevista y una vez allí me dijo que no quería contar su historia otra vez. Yo dije, bueno, no pasa nada pero de todas formas me gustaría hablar contigo de cualquier cosa y me dijo que volviera al día siguiente. Lo hice. En un momento determinado, apareció su mujer y preguntó: ‘¿Cuánto te va a pagar?’. Y mi traductor les dijo que obviamente no íbamos a pagar nada. Pero resulta que unos días antes habían venido unos periodistas de una cadena árabe y le habían dado algo de dinero y una cabra (España Barros, 2014b).

El autor comienza esta historia volviendo a los últimos días del conflicto de los Balcanes y presenta a un hombre, Neven (un serbio que lucha por la Sarajevo multiétnica pero desprecia a los refugiados), que intenta sacar hasta la última gota a Bosnia antes de comenzar la reconstrucción. “Como por arte del destino, he encontrado un maestro en la escuela de la verdad del frente... Y el maestro ha encontrado un discípulo” (Sacco, 2004a: 25).

Él es un mediador y su cometido es ayudar a la prensa extranjera a conseguir lo que buscan: informaciones impactantes. Gracias a la relación compleja que Sacco tiene con este hombre, descubrirá crímenes de jefes militares y hampones que gobiernan las ciudades en tiempos de guerra. Aunque en todo momento, el periodista de cómic, pone en cuarentena las informaciones que su compañero le da.

¿Cuánto cuestan las noticias de la noche? Un cartón de cigarrillos, quizás, o un par de Levis. Cuando caen las bombas y la única presa que queda en la ciudad son los periodistas occidentales, los ‘mediadores’ son quienes se ocupan de encontrar tragedias humanas para que los corresponsales de guerra hagan felices a sus editores. Es una ocupación peligrosa, un tanto amoral y muy desesperada (Sacco, 2004a:i).

La historia continúa casi siete años después, cuando Joe regresa a la zona y vuelve a encontrarse con Neven (testigo fidedigno y mentiroso, al mismo tiempo), descubriendo cómo ha “solucionado” el gobierno Bosnio el problema de esos criminales. Al tiempo que tanto Sacco, como los lectores, se “ponen en el pellejo” de ese delincuente generoso, francotirador bravucón con problemas de conciencia, valiente y rudimentario

que era Neven. El autor lo consigue de nuevo: hace que los lectores convivan con seres humanos capaces de lo mejor y de lo peor, colocados en situaciones al límite, sin juzgarlos, tan sólo mostrándolos y describiéndolos desde sus actos.



Figura 4.11. Neven es un tipo poco fiable, pero “ponte en su lugar”, diría Sacco

El mediador es una historia de Sarajevo, sí, pero también es una historia sobre el periodismo de guerra y su idiosincrasia. Uno de sus ejercicios de cómic periodismo más puros, como expone Díaz de Guereñu:

Pues, aunque Sacco se trata como periodista, sus reportajes se traducen en cómics y eso conforma su mensaje. [...] No se mueve sobre el terreno con la prisa de quien tiene que enviar su crónica diaria, sino que puede convivir con las gentes, compartir sus afanes, moverse. [...] No puede despachar su reportaje con la rapidez de quien escribe. Ha de dedicar a dibujarlo largos meses y ese ritmo lento de trabajo, un desastre desde la perspectiva del periodista, es una bendición para su eficacia artística: Sacco dibuja despacio y tras mucha rumia, articulando una visión más matizada y honda de los mismos conflictos que la tele cubrió hasta el hastío. Trabaja sus historias con la astucia narrativa de un novelista y dibuja con la minucia tenaz de un artesano (Sacco, 2004a: ii-iii).

El final de la guerra: Reseñas biográficas de Bosnia, 1995-96, de 69 páginas, completa la obra sobre Bosnia que Sacco realizó con *Gorazde* y continuó también en *El mediador*.

Cuando llegué a Sarajevo a finales de septiembre de 1995, los bombardeos y los francotiradores prácticamente habían desaparecido, aunque la matanza en otros lugares del país continuó hasta un alto el fuego a mediados de octubre. Permanecí en Bosnia hasta principios de febrero de 1996, momento en que ya se había firmado un acuerdo de paz formal y se iniciaba una difícil posguerra (Sacco, 2005: 66).

Se compilan aquí dos historias cortas sobre personajes de cada lado de la línea de fuego: *Soba* (páginas 3-43), en la que captura el tormento interior de un artista y músico guerrero de Sarajevo que llamó la atención de los medios occidentales con su sonido y su personalidad, y *Navidad con Karadzic* (45-65), en la que realiza una mirada incisiva y curiosamente divertida al grupo de periodistas, traficantes de estraperlo, soldados, civiles y criminales de toda casta atrapados en una zona de guerra. En esta última historia, además, vuelve a realizar una imagen de los periodistas en el proceso de obtención de una noticia que no saldrá en titulares, al tiempo que persiguen a uno de los más buscados criminales de guerra serbobosnios: Radovan Karadžić. Francisco Veiga escribió lo siguiente en el epílogo:

[...] Esta entrega no es ya el diario de un viajero, sino el de un periodista. Y esto dicho en su sentido más literal: el autor retrata en pocas páginas el mundo de los reporteros de guerra en un sentido muy literal y honrado. [...] Con su característica ironía, Sacco nos muestra sin tapujos cómo se hace y se vende el producto informativo y para ello resuelve en unas cuantas pinceladas eficaces el ambiente —a veces pueril— de la camaradería profesional, las horas perdidas para obtener algo de mínimo valor que transmitir, o los prejuicios que envuelven el enfoque de la noticia dentro de un ambiente social o político al que los reporteros son totalmente ajenos [...] (Sacco, 2005: 68).

En esta obra, Sacco se centra de nuevo en las personas, tanto a los supervivientes, como a sus compañeros periodistas en el frente, para contar sus historias con cercanía, empatía y cierto toque de humor negro. Con algunos, como con Soba, continúa manteniendo el contacto, porque hizo algo diferente, no lo usó, tiró y olvidó, como hicieron otros compañeros de profesión, si no que se acercó a él y le abrió su cercanía. Continúa Veiga en la introducción de *Gorazde: Zona protegida*:

Las sociedades balcánicas, quizá por endogámicas, son todavía muy orales. El relato tiene una gran fuerza y surge en las reuniones de amigos, en la vida cotidiana de la familia o en la taberna. El visitante extranjero que logra penetrar en algún grupo y es aceptado se convierte rápidamente en sujeto paciente predilecto de todo tipo de historias, más o menos adornadas, a veces bastante fantásticas y casi siempre muy subjetivas. La gente relata experiencias propias o ajenas, cosas que le contaron ‘de buena fe’, simples rumores (Sacco, 2006c: III).

Apuntes de un derrotista (2006) reúne por primera vez las historias más cortas satíricas, periodísticas y autobiográficas de Sacco, en un volumen repleto de un fino sentido de la incongruencia, de un gran cinismo y de un humor negro muy potentes.

Sátira, cuaderno de viajes, autobiografía, de nuevo. Aquí se allana el camino hacia *Palestina*, *Gorazde* y la Franja de Gaza. En estas páginas aparecen por primera vez *Cuando las bombas buenas caen sobre la gente mala* (83-91); *Más mujeres, más niños, más deprisa* (94-115) y *Cómo llegué a amar la guerra* (119-151, titulado en ediciones posteriores *Cómo me gusta la guerra*). Esta obra también incluye trabajos como *Genio del dibujo* (4-9), *Ocho personajes* (12-43), *Sociología* (46-56), *Viaje al fin de la biblioteca* (72-80), *Una experiencia repugnante* (58-69) y *En mi día libre* (155-161). Varios de ellos se publicarían después en obras compilaciones.

El volumen se completa con una páginas que él ha titulado como *Textos Apócrifos* (165-177), que incluyen *Revolución industrial*, *El Imperio* y *El Cuento del Bufón*. Obras menores de extensión, pero igual de grandes en riqueza, que combinan la fuerza de sus deslices juveniles con los trabajos más maduros.

Reportajes (2012) es el primer libro recopilatorio de las piezas informativas cortas que Joe Sacco ha ido realizando en la primera década del siglo XXI para la prensa internacional, publicados en libros antológicos, revistas o periódicos. El periodista maltés escribe y dibuja sobre Palestina, Irak, Malta la India o la migración clandestina africana en Europa, explicando, mediante testimonios, los miedos y las aprensiones de aquellos que están detrás de las noticias. Es interesante observar que su título original era la voz inglesa *Journalism*. Mientras otros periodistas disparan flashes o graban en sus cintas, Sacco habla y mira. Y lo hace durante 196 páginas escuchando a gente, observándoles, y dibujando sus declaraciones y sus acciones.

En términos cinematográficos, el dibujante de cómics es un escenógrafo, un diseñador de vestuario y un director de casting, y para desempeñar con éxito tales papeles necesita investigar en libros, archivos e Internet. Cuando dependo de testigos oculares me hago las preguntas visuales pertinentes, ¿cuánta gente había?, ¿dónde estaba el alambre de espinos?, ¿se hallaba la gente de pie o sentada? Lo mínimo que pretendo es orientar al lector hacia un momento particular, pero mi objetivo es satisfacer al testigo ocular, ya que mi representación describe esencialmente su experiencia (Sacco, 2012: 3).

Con las bases de su estilo pictográfico y textual asentadas, Sacco se muestra en estas obras mucho más suelto. El tomo se divide en cinco capítulos, centrado cada uno en un trabajo.

Los reportajes que componen este volumen son un ejercicio del mejor periodismo y de la más saludable honestidad. Dibuja lo que ve, se dibuja a sí mismo viendo –el periodista deja de ser ese ente que escribe desde el hiperespacio y aparece- y es capaz de abordar temas que aparecen casi todos los días en la prensa (Oriente Próximo, la inmigración, la pobreza) desde ángulos insospechados. Tiene la paciencia de ofrecer todos los puntos de vista en una historia y de dejar que sea el lector quien llegue a sus propias conclusiones. Sacco nos demuestra que el periodismo puede tomar muchos caminos pero que no perderá su esencia si mantiene su compromiso con la realidad [...] (Altares, 2012).

En el primero, *Crímenes de guerra* (8—19), la acción se traslada a la sala número uno del Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia de La Haya. Allí se encuentra Joe Sacco, en mayo de 1998, cubriendo el juicio del doctor Kovacevic. Al tiempo que se narra lo acontecido durante el proceso, también se va representando las atrocidades que se iban contando. Es una pieza informativa en color, realizada por Rhea Patton, y fue encargada por *Details*, durante el periodo en que Art Spiegelman fue redactor jefe de la sección de cómic de la revista.

Palestina (16-32) es el segundo, con diferentes piezas más cortas en las que cuenta sus vivencias durante las dos semanas que estuvo de nuevo allí. En *Una mirada a Hebrón*, intentó dejar la primera persona a un lado y practicar un periodismo más objetivo, como el que le habían enseñado en la facultad. Pero no le gustó el resultado. Él considera que es su trabajo periodístico en cómic menos logrado. También está coloreada por Patton. Fue publicado en la revista *Time* en marzo de 2001.

El *Portafolio de Gaza* incluye dibujos publicados y no publicados. Algunos iban a ilustrar el texto de su amigo Chris Hedges sobre Khan Younis para Harper's Magazine, publicado en octubre de 2001. *La guerra subterránea de Gaza* fue una obra de cuatro páginas para el *New York Times Magazine* (publicado en julio de 2003), lo que le abrió las puertas de la oficina de prensa extranjera en Israel, por lo que le ofrecieron pasar veinticuatro horas con los soldados de las fuerzas de defensa israelíes, en el destacamento de la frontera con Egipto.

La tercera parte se titula *Cáucaso* (35-78) y es un compendio de relatos terribles sobre el horror de las mujeres de Chechenia, profundizando en su historia, desde la deportación de Stalin en trenes hacia Kazajistán. *Guerra de Chechenia, mujeres de Chechenia* se incluyó en unos libros reunidos bajo el título *I Live Here* que buscaban recaudar fondos para Amnistía Internacional, publicado por Pantheon Books en 2008. *¿Qué refugiados?* es algo diferente porque se trata de un editorial (realizado por primera y única vez como una reacción a una situación en tiempo real) para el *Boston Globe* el 17 de noviembre de 2002.

Para el cuarto capítulo, *Inmigración africana* (115-162), el autor viaja a su Malta natal, un país al que llegan un gran número de inmigrantes cada año. El ser de allí y el idioma le permitió conseguir muchos testimonios de primera mano. Aquí se incluye *Los indeseados*, un cómic periodístico que fue publicado en dos partes en los números de invierno de 2010 y de primavera de 2011 de la *Virginia Quarteley Review*.

Por último, en la parte de *La India* (166-195) aparece *Kushinagar*, un cómic sobre la pobreza en la India centrado en ese lugar, que fue publicado con el título de *Los granjeros descalzos* en el número 13 de la revista francesa de periodismo narrativo *XXI* en el primer trimestre de 2011.

Diego Espiña Barros cita al propio Sacco, quien no duda en explicar, en la promoción de *Reportajes*, sus opiniones sobre la guerra del periodismo contra la inmediatez: “Los lectores tienen hambre de algo con un poco más de sustancia. Creo que estamos dando menos a los lectores por culpa de intentar perseguir la actualización hora a hora. Quieren algo más que ese minuto a minuto” (Espiña Barros, 2012).

Yonqui de la guerra (2015) recoge los trabajos de la serie autoeditada de Sacco *Yahoo* (1988-1992), claves para entender la evolución del autor. En estas páginas aparece la génesis de sus trabajos periodísticos, fueron sus comienzos, pero ya se observa su integridad y su preocupación por la ética profesional del medio. Se trata de un cómic a medio camino entre el diario de viajes más *underground*, la autobiografía satírica, la denuncia y la reflexión histórica.



Figura 4.12. En *Yonqui de la guerra* aparece el Sacco de los inicios, con páginas y obras más experimentales

En esta obra, Sacco aún no ha podido alcanzar la madurez y la solvencia de sus posteriores trabajos. En la parte gráfica, se percibe que todavía está buscando su estilo, por lo que sus dibujos son más caricaturescos, más duros y satíricos. Aunque sí se ve el interés por las personas, que es algo reinante en todas sus historietas. Gente que podría ser simplificada a cifras, pero que para Joe Sacco son personas, con nombre y apellido. Así como su propia aparición en las viñetas, algo que se convertiría en tónica.

Dibujándose a sí mismo en todos sus trabajos, se muestra siempre prudente frente al nuevo contexto cultural, inquieto por conseguir las entrevistas, angustiado cuando la violencia se atraviesa en su camino, sea frente a él de manera patente o a través de los relatos de sus entrevistados (Sánchez, 2010: 17-18).

En *Yonqui de la guerra* se incluyen muchas de sus páginas más veloces, más diferentes y más brillantes. Puede que aquí esté la influencia más clara de Robert Crumb.

El título muestra un juego con la frecuencia en que los reporteros que asisten a una zona de conflicto consigan una adicción particular a la guerra. Esto se debe a la terrible intensidad de la batalla y a la enorme cantidad de relatos personales que pueden escuchar allí y compartir. Para Sacco, que ha estado en conflictos y ha escrito sobre conflictos, estas experiencias le han hecho ampliar su innata sensibilidad por las injusticias y su empatía por los desfavorecidos.

Yonqui de la guerra tiene 135 páginas, divididas en seis partes. Está formada por *En compañía de melencidos* (Parte uno, páginas 7-40), la crónica de un viaje que hizo junto a un grupo de música por Berlín; *Una experiencia desagradable* (Parte dos, páginas 41-54), un cómic autobiográfico extraño y experimental, con viñetas de página completa, con grandes cantidades de texto corrido; *Cuando a la gente mala le ocurren bombas buenas* (Parte tres, páginas 55-66) y *Más mujeres, más niños, más rápido* (Parte cuatro, páginas 67-90), dos historietas que tratan sobre el uso del poder aéreo convencional en su relación con los civiles a base de citas oficiales de la época, en la segunda de ellas cuenta además la experiencia de su madre en Malta durante los ataques aéreos italianos y alemanes de la Segunda Guerra Mundial; y *Cómo me gusta la guerra* (Parte cinco, páginas 91-126), con una serie de historietas cortas con Sacco como protagonista, en su día a día, experimentando con la página y la viñeta.

Además del *Epílogo: mi día libre* (Parte seis, páginas 127-135), de nuevo con una experiencia biográfica vivida en Berlín en el año 91. Son historias anteriores a otra de sus obras cumbre: *Notas al pie de Gaza*, cómic que surgió de un viaje con su compañero Hedges.

La publicación de *Footnotes in Gaza* [...] habilita el primer ejercicio conocido de investigación de aquellos sucesos. El soporte escogido para su publicación es un cómic, pero la estructura, estilo y lenguaje remiten a convenciones del periodismo (Melero, 2012: 542).

Notas al pie de Gaza (2010) es una de las obras más representativas de Joe Sacco, un reportaje en profundidad sobre un crimen olvidado en uno de los lugares más controvertidos del planeta. Según *Publisher Weekly*, fue uno de los mejores libros de 2009 y en ese mismo año *The Observer* la nombró “Mejor novela gráfica”. Por su parte, *The Times* dijo que era “uno de los acontecimientos editoriales del año”.



Figura 4.13. *Notas al pie de Gaza* es, página a página, un relato desgarrador sobre la memoria de una tragedia que ocurrió cincuenta años atrás

Notas al pie de Gaza fue galardonada con un Ridenhour Book Prize en el 2010, dentro de unos premios, con cuatro categorías (“The Ridenhour Courage Prize”, “The Ridenhour Book Prize”, “The Ridenhour Truth-Telling Prize” y “The Ridenhour Documentary Filme Prize”) que otorgan *The Nation Institute* y la *Fundación Fertel* en honor al veterano de la guerra de Vietnam Ron Ridenhour, un premio otorgado por su profundo significado social que explora la complejidad de la historia. Son unos premios dedicados a promover el coraje y la verdad en el periodismo de investigación estadounidense; que se lo dieran a un cómic (o un “libro ilustrado”, como lo denominaron ellos) fue un hecho sin precedentes, que sirve como apoyo ante el cambio de mentalidad y la normalización de este medio más allá del formato, como género.

La historia marginal constituye una de las preocupaciones primordiales de Sacco, y *Notas al pie de Gaza* es hoy el libro –un cómic– más importante que existe sobre las matanzas de civiles palestinos de 1956. Gracias a la simultaneidad de imágenes en la página que permite el cómic, Sacco muestra que el pasado siempre determina el presente, y viceversa, que desde el presente conformamos el pasado al relatarlo (Pérez, 2013: 275).

Sacco se sumerge en la vida cotidiana de la ciudad de Rafah (en el extremo sur de la Franja de Gaza) y de su vecina Khan Younis, para aportar luz sobre unos acontecimientos trágicos ocurridos hace cincuenta años que habían pasado desapercibidos a nivel internacional quedando relegados a una nota al pie de un informe.

Viajó al terreno para trabajar en este libro en dos ocasiones: entre noviembre de 2002 y marzo de 2003. Lo que quería era documentar los relatos de los testigos oculares palestinos que presenciaron los sucesos, pero se encontró con que cincuenta años es mucho tiempo y las preguntas no encontraban respuestas concretas porque las memorias, a veces, traicionan los detalles en los recuerdos.

Además de los problemas inherentes a basarse en recuerdos, lo cual se explica con más detalle en el libro, el lector debería tener en cuenta que hay un filtro más por el que pasan estas historias antes de llegar a la página, a saber, mi propia interpretación visual [...] (Sacco, 2010: x).

De todo ello surgieron las 418 páginas repletas de información y de historias que conforman esta obra. Páginas divididas en dos grandes partes: “Khan Younis”, primero,

y “Rafah”, después; con un interludio titulado “Festín”. Que a su vez se dividen en varios capítulos de diferentes extensiones.

En “Khan Younis” se incluyen: “Un rayo de esperanza” (3-7), “Notas a pie de página” (8-12), “Abed” (13-17), “La Franja de Gaza” (18-19), “Lodo, tiendas, ladrillos” (20-29), “La única opción” (30-35), “Incidente secundario” (36-39), “Los fedayín” (40-49), “Los buscados” (50-56), “La resistencia y la sulta” (57-62), “Los fedayín 2ª Parte” (63-75), “El pacto de connivencia” (76-80), “Ataque” (81-83), “3 de noviembre de 1956. 1ª Parte: Centro de la ciudad de Khan Younis” (84-102), “3 de noviembre de 1956. 2ª Parte: Campo de refugiados de Khan Younis” (103-111), “La memoria y la verdad esencial” (112-116), “Documento” (117-119).

En “Festín” aparecen: “La noticia ha muerto” (123-124), “Claustrofobia” (125-133), “Nos van a dar una paliza a todos” (134-136), “Festín” (137-145), “Hani” (146-150).

Para terminar, la parte de “Rafah” está formada por: “Buscando casa” (153-154), “Sea Street” (155-159), “La maldición de Rafah” (160-167), “La caída de Rafah” (168-174), “La espera interminable” (175-178), “Ataque al oeste del Bloque J” (179-194), “Ashraf” (195-199), “Distribución del tiempo” (200-204), “Aviso” (205-207), “Sea Street” (208-224), “El muro de la escuela” (225-230), “La entrada de la escuela” (231-244), “Shlomo” (245-247), “Peor entonces, peor ahora” (248-251), “La voluntad de Dios” (252-260), “El patio de la escuela” (261-268), “El registro” (269-281), “100 siclos” (282-285), “La boca del león” (286-289), “Que todo salte por los aires” (290-291), “Sombras en la oscuridad 1ª Parte” (292-296), “No cada día” (297), “La inspección” (298-299), “Oficial u oficiales” (300-302), “La leyenda de las palomas” (303), “La llamada a la rendición” (304-306), “El dueño del café” (307-311), “La aceleración” (312-313), “Los buses” (314-315), “La liberación” (316-326), “La boca del león 2ª Parte” (327-331), “Limpieza” (332-338), “La lista” (339-341), “Ramadan Mohammed El-Modalel” (342-343), “Los entierros” (344-359), “Armagedón” (360-361), “Muerte” (362-364), “Siluetas en la oscuridad 2ª Parte” (365-367), “¿Usted los vio?” (368-371), “Víctimas entre la multitud” (372-376), “Regreso” (377-378), “Abandonados” (379-381), “Sea Street” (382-389). Y la obra termina con una página completa en negro.

A este conjunto, centrado en el testimonio oral de palestinos a los que pidió que rememorasen los trágicos sucesos de Rafah y Khan Younis, Sacco añade las fuentes

documentales que encontró, que utiliza de manera documental y de apoyo, algo que es muy significativo y que sirve para comprender su manera de trabajar. En el Apéndice 1 incluye “Documentos y fuentes, 1956” entre los que destacan:

- Carta del teniente coronel (Ejército de Estados Unidos) R. F. Bayard, presidente de la Comisión Mixta Egipcio-Israelí para el Armisticio [observadores de la ONU] al coronel Leary, jefe interino del estado mayor de la Organización de las Naciones unidas para la Supervisión de la Tregua (UNTSO), 13 de noviembre de 1956.
- Comunicado secreto con instrucciones para dos agentes que debían investigar el “incidente de Rafah”, enviado por la Oficina Central del Mando Meridional el 18 de noviembre de 1956.
- Un informe confidencial de cinco páginas de la FDI, con fecha del 25 de noviembre de 1956, titulado “Problemas en la Franja de Gaza y Directrices para Actividades de Espionaje”, formado por el oficial Avshalom Shmueli.
- Un artículo del *Times* londinense firmado por el corresponsal del medio y fechado en Tel Aviv el 12 de noviembre de 1956.
- Un artículo del 20 de noviembre de 1956 del periódico israelí *Kol Ha'am*.
- Un artículo del 21 de noviembre de 1956 del periódico israelí *Kol Ha'am*.
- Carta del secretario general de la ONU, Dag Hammarskjold, a la ministra de Asuntos Exteriores israelí, Golda Meir, del 21 de noviembre de 1956.
- La carta de respuesta de la ministra Meir, del 21 de noviembre de 1956.
- Parte de la reunión entre el ministro de Asuntos Exteriores de la Knéset y el Comité de Defensa con el jefe del estado mayor de la FDI, Moshé Dayan, el 23 de noviembre de 1956.
- Actas del debate en la Knéset del 28 de noviembre de 1956, junto con la propuesta de Esther Vilenska (del Partido Comunista Israelí) para debatir los sucesos en la Franja de Gaza.
- Respuesta del primer ministro y ministro de defensa, David Ben-Gurion.
- Parte del “Informe Especial del director de la Agencia de Naciones Unidas para los Refugiados de Palestina en Oriente Próximo” (que cubre del período entre el 1 de noviembre de 1956 y mediados de diciembre de 1956).

- Entrevista de Joe Sacco al jefe del departamento de Moshé Dayan, Mordechai Bar-On.

También incluye transcripciones de las entrevistas que realizó a portavoces y comandantes de las Fuerzas de Defensa Israelí para conocer su opinión acerca de las demoliciones de casas en Rafah (en el Apéndice 2), un apéndice (el tercero) sobre la “demolición del hogar de Ashraf”, y las “estadísticas palestinas de hogares derribados” (Apéndice 4).

Puede que *Notas al pie de Gaza* (2009) sea su obra más periodística desde su planteamiento, que parte de algo fundamental: contar lo todo (desde lo ocurrido, hasta lo olvidado). En este tipo de obras de “periodismo lento” lo que importa no es llegar el primero, ni la inmediatez en la publicación, sino contar lo mejor. Joe Sacco se toma su tiempo para preparar un ejercicio puro de periodismo reportajeando historias de vida complejas y acontecimientos terribles que, muchas veces, son relegados a simples notas al pie de la Historia.

En una época en la que la moda de las adaptaciones cinematográficas de obras en viñetas parece haber trascendido la etiqueta de “moda”, no es extraño que los grandes estudios se hayan interesado en las publicaciones de Sacco. Dennis Villeneuve (director de *Enemy* o *Prisoners*) iba a ser el encargado de *Notas al pie de Gaza* a la pantalla grande, aunque se terminó desvinculando del proyecto. Aún así, siguen adelante con la idea de realizarla. Sacco prefiere mantener cierta distancia, quiere que lo que salga sea la visión de alguien sobre su obra, no su obra en sí. Para él, lo principal son sus libros y una vez que termina con ellos, necesita avanzar.

Paul Gravett anota en su selección de imprescindibles tres de las obras de Joe Sacco: *Palestina*, *Gorazde: Zona segura* y *Notas al pie de Gaza*. Se centra en el apartado gráfico de cada obra. Sobre *Palestina* exponía que “la historia comienza con los diseños *underground* y barrocos de las primeras obras de Sacco. Las gruesas líneas del frente combinan con unas líneas finas en el fondo para ayudar a crear perspectiva área y profundidad de campo” (Gravett, 2012: 584).

En relación a *Gorazde* escribió que “Sacco es mejor paisajista que retratista. Sus visiones de la ciudad de Gorazde devastada por la guerra son magníficas. El autor pone todos sus recursos formales –canales negros para indicar *flashbacks*, breves leyendas flotantes y viñetas y páginas sangradas– al servicio de la narración” (Gravett, 2012:

726). Presenta a los personajes (gente con la que interactuó y con algunos, incluso, hizo amistad) y hace que vayan creciendo, a medida que avanzan las páginas, en los lectores, al igual que crecieron en su vida en aquel entonces. Va creando la trama histórica a través de la atmósfera surgida de las relaciones propias con esos personajes.

“Sacco se introduce en la historia y le vemos llevar a cabo su investigación, recopilar testimonios orales y visitar lugares, y este proceso es el que articula la narración. Nunca deja de estar presente, incluso cuando resalta las narraciones de los testigos, con sus ojos ocultos tras sus gafas, que a menudo miran directamente al lector y rompen la barrera entre obra y lector” (Gravett, 2012: 916), añade sobre *Notas al pie de Gaza*.

En el año 2010 (aunque en España se ha publicado en 2015), Chris Hedges y Joe Sacco volvieron a trabajar juntos. Los dos ya habían viajado, escrito y dibujado. De su interacción surgió el germen que se convertiría en una de las obras clave del segundo, *Notas al pie de Gaza*. El primero propondría a su amigo realizar un viaje interior, esta vez por zonas escarnecidas de Estados Unidos.

Querían investigar cómo la explotación en económica, tecnológica y en nombre del progreso, había degradado el suelo norteamericano. Buscaban mostrar, haciendo uso de palabras y dibujos, cómo era la vida de la gente en esos lugares, donde seres humanos y medio ambiente eran usados por los poderosos, para maximizar las ganancias y, después, tratados como residuos, desechados.

“Joe Sacco y yo emprendimos [...] una investigación sobre las *zonas sacrificadas* [...]. Nuestra intención era mostrar, mediante palabras y dibujos, cómo es la vida allí donde las reglas del mercado campan a sus anchas. [...] Deseábamos observar qué implica la ideología del capitalismo desatado para las familias, las comunidades, los trabajadores y el ecosistema”, explica Hedges en la introducción de la obra.

Así surgió *Días de destrucción, días de revuelta*, un estudio que comienza en Las llanuras occidentales, las tierras en las que los nativos americanos fueron masacrados. Continúa después hacia los ya agotados núcleos de extracción y producción de carbón, explotados al máximo durante la revolución industrial. Siguen analizando las condiciones laborales de los campos de cultivo del país, que empeoran año a año. Y terminan en Zuccotti Park, el sitio en el que nuevas generaciones han comenzado a alzarse en nuevas revueltas. Todo ello con un fuerte sentido humanista, alternando prosa

periodística (al más puro estilo del Nuevo Periodismo), en forma de reportaje interpretativo, con dibujos, y combinándolo, también, con historietas.

Cada reportaje de Hedges se enriquece con las páginas dibujadas, en las que Sacco nos acerca los testimonios de aquellas personas que se han visto más afectadas. Son gente que carece de expectativas, que se ha resignado a vivir de los subsidios y los cupones de comida, y cuyos testimonios aparecen con toda crudeza en las viñetas (Spinarro, 2015a: 16).



Figura 4.14. En *Días de destrucción, días de revuelta* los dibujos de Sacco son como totales de entrevistas grabadas

Aquí, las partes de cómic se corresponden con las declaraciones de los entrevistados. Es muy interesante observar cómo Sacco utiliza todos los recursos que ha ido puliendo en sus obras anteriores para conseguir que los lectores se hagan una idea tanto del momento de la entrevista, como de la historia previa que cada entrevistado está contando. Pero no sólo eso, sino que la parte de narración informativo-descriptiva, es tan literaria, tan detallada, que permite que cada lector pueda hacerse, con facilidad, una imagen mental de lo que está leyendo, como si estuviera ahí con los dos reporteros. Veamos un ejemplo del estilo narrativo de este ganador de un Pulitzer:

Joe y yo, acompañados por Larry Gibson, nos encontramos hoy dando un paseo por la cresta de la montaña de Kayford, en Virginia Occidental. Varias autocaravanas y pequeñas chozas de

madera, como la modesta cabaña de Gibson, motean una zona en la que él y su extensa familia llevan viviendo desde hace más de 230 años. [...] Gibson, de 65 años, mide metro y medio. Viste mono de trabajo y sombrero de paja, lleva bigote y, habitualmente, pasea por su propiedad armado con una *Glock* del .45. Hoy la ha dejado en su diminuta cabaña, cuya electricidad procede de paneles solares y un generador. Vamos camino abajo junto a su torpón perro de 12 años, un animal de color negro cuyo nombre, comenta Gibson con ironía, es ‘muy complejo. Se llama Perro’ [...] (Hedges y Sacco, 2015: 130-131).

Hedges y Sacco dividen la obra en cinco partes. Tras la introducción, en la página 15, comienzan con “Días de pillaje”, contando lo que ocurre en Pine Ridge, Dakota del Sur; después, en la página 73, llegan a Camden, Nueva Jersey, en “Días de asedio”; en la tercera parte, desde la página 129, en “Días de devastación”, se trasladan a Welch, Virginia Occidental; más tarde, en la cuarta, “Días de esclavitud”, a partir de la página 141, llegan a Immokalee, Florida, y terminan, en la Plaza de la Libertad, en Nueva York, con “Días de revuelta” (desde la página 239). Un recorrido desesperanzado por los Estados Unidos y su declive, relatado a través de las grandes injusticias sufridas por sus ciudadanos y por la tierra que pisan, habitan y explotan.

Este libro iba a llamarse, desde su mismo origen, *Días de destrucción, días de revuelta*. Pero, cuando empezamos, las revueltas no eran más que una conjetura. [...] Encontramos focos de resistencia, hombres y mujeres valientes enfrentados a las colosales fuerzas que se les oponen [...] pero ni rastro de la revuelta a escala nacional que estalló el 17 de septiembre en Zuccotti Park, Nueva York, justo cuando nos encontrábamos en los meses finales del libro. Este movimiento ancló la conclusión de nuestra obra a la realidad, en lugar de a la especulación. Nos permitió finalizar con una mirada a la rebelión; una tan concreta como la que le habíamos dedicado a la destrucción que condujo a ella. También hizo posible que acabáramos nuestra labor con un hueco para la esperanza (Hedges et al., 2015: 13).

En el año 2011, como conmemoración de los diez años desde la caída de las Torres Gemelas, surgió el proyecto *12 de septiembre. La América de después*, gracias a la idea original de Pascal Delannoy. Este periodista de Radio France, junto a su compañero Jean-Cristophe Ogier, se ocupó de conseguir y compilar opiniones, percepciones e historias, de grandes autores de cómic y de fuera de las viñetas.

Se entrevistaron, se encontraron y se reunieron con editorialistas, viñetistas, dibujantes y creadores para realizar un diálogo inédito a ambos lados del Atlántico. Con

el objetivo final de responder a una pregunta aparentemente sencilla: “Diez años después del 11 de septiembre, ¿hacia dónde va América?”. La respuesta fue heterogénea, muy completa y reveladora; una respuesta trufada durante las 208 páginas que conforman esta obra plural.

En ella participaron grandes nombres como Sophia Aram, Russell Banks, Enki Bilal, Daryl Cagle, Jerome Charyn, Roger Cohen, Charlélie Couture, Jacques Ferrier, Jan-Luc Hees, Barbara Hendricks, Miles Hyman, Jul, Lorenzo Mattotti, José Muñoz, Plantu, Carlos Sampayo, Fabienne Siente, Art Spiegelman y Joe Sacco.

La pieza que Joe Sacco firma en este especial se llama *The Nostradamus Project* (páginas 111-127), utilizando, de nuevo, dibujos en blanco y negro, con un degradado de gris “que busca la verdad en los detalles más precisos” (2011: 111). Sacco realiza aquí una historieta crítica sobre la sociedad norteamericana y su hipotético futuro. El protagonista, el primer consejero del presidente, reunido con Smith, uno de los más eminentes científicos de su era, probará el prototipo del Proyecto Nostradamus, un aparato que muestra el aspecto que tendrán los Estados Unidos dentro de 40 o 50 años.

Tras la crítica se percibe un Joe Sacco divertido, que respira con una mezcla de alivio y tristeza. “El reportero-dibujante que trabaja sobre la actualidad a un ritmo, el del cómic, que lo encadena durante meses a su mesa de dibujo, por una vez no se ha sentido frustrado. Escapando de lo que él llama periodismo de movimiento lento, Sacco elige la ciencia ficción y un grafismo que evoca los cómics adolescentes”, explican los compiladores de la obra en la pequeña introducción antes del trabajo de Sacco.

En esta historia corta se siguen observando muchas de las filias del autor, como la firma al final de cada página con la fecha de su realización, aunque hay cambios. Ya no aparece él en escena, mostrando que la obra no es periodística, sino ficción... Y utiliza una solución inteligente para alternar las viñetas del presente y las del posible futuro: en las últimas, Sacco añade un marco rallado.

En el futuro vislumbrado a través del Proyecto Nostradamus el gobierno lo conforma la Empreestado, los partidos están patrocinados por marcas como Pepsi, Pringles o Shell, los ciudadanos de primera viven en ciudades amuralladas y más allá hay una tierra de nadie protegida por el ejército (para que no reciban visitas indeseadas a través de sus fronteras). A continuación se encuentran los barrios trabajadores, formados por chabolas.

Estos son poco más que esclavos de las corporaciones. Las guerras y el terrorismo continúan. Y más allá, fuera del alcance de la Empreestado, un último lugar en el que habitan los excedentes, reconvertidos en modernos hombres y mujeres prehistóricos caníbales. Lo que el consejero ve es demasiado duro y no aguanta sin vomitar. ¿A eso llegará América?

En este caso, el autor utiliza todos sus recursos cómic-periodísticos, además de los artísticos, para intentar realizar una obra ficticia pero con toques de realidad en la mejor tradición del periodismo social e interpretativo.

Random House publicó *La Gran Guerra* en 2014, en una fecha muy redonda: la del centenario de la I Guerra Mundial. Se trata de la obra más experimental y diferente de las elaboradas por Sacco ya que es el ojo del lector el que viaja, por esta suerte de tapiz, revisando la historia y contemplando cada instante de la trama, desde los generales a los muertos.

Cuando comencé a trabajar en este libro caí en la cuenta de que había decidido dejar de ilustrar guerras. He estado interesado en la I Guerra Mundial desde niño. Y este proyecto me lo propusieron, así que no es algo que yo supiera de antemano. Como es un tema que siempre me ha interesado, me dije que quizá ahora era el momento de hacerlo. Cuando empecé a dibujar, vi que en algún momento llegaría a la batalla y que tendría que dibujar muchísimos cadáveres. De dibujar muertos estaba cansado, debido a todos mis trabajos periodísticos, así que yo mismo me pregunté por qué había aceptado este proyecto (López, 2014).

En ella narra, con unos dibujos exactos y contundentes, ensalzados por un trazo crudo, realista, la Batalla del Somme, un enfrentamiento que personifica la locura imperante en la I Guerra Mundial. Ese día 1 de julio de 1916, murieron unos 20.000 soldados británicos (10.000 de ellos durante la primera hora), y un total 40.000 resultaron heridos. Sacco había aceptado hacer esta obra por su interés en la I Guerra Mundial.

Al leer obsesivamente sobre un tema, en algún momento empiezas a pensar en la relación del tema contigo mismo. ‘¿Por qué estoy leyendo otro libro sobre la I Guerra Mundial?, ¿qué me está llevando a ello?’ Así que una de las razones por las que acepté hacer este proyecto es que estaba tratando de lidiar con mi voyerismo histórico (risas). Pensé: ‘Debo lidiar con esto ahora, porque de lo contrario, ¿por qué visité el campo de batalla del

Somme hace quince años? Era casi como una penitencia por un interés de la infancia que había durado demasiado tiempo (Mouly y Kaneko, 2013).

Lo ocurrido en ese día fue terrible. Tal y como se aprecia en las primeras páginas, al principio los soldados no se esperaban lo que ocurrió. Les dijeron que allí sólo encontrarían cadáveres del otro bando, pero se encontraron más. Cuando atraviesan la alambrada de la trinchera, empiezan a llover las bombas, y la masacre fue enorme. En la primera hora, cerca de 2.000 británicos fueron contabilizados como bajas.

Con un gran nivel de detalle dibujó a cada uno de los cientos de personajes que aparecen en *La Gran Guerra*. Si miras con detenimiento apreciarás que se recreó en construir determinadas expresiones corporales, gestos y miradas consiguiendo un sentimiento global de masa humana en la lectura (Pérez, 2014).

Ésta es una de las obras más diferentes de las realizadas por Sacco. Se trata de una única ilustración plegada que extendida mide 7,3 metros de largo, en la que se narran los hechos que ocurrieron durante las primeras veinticuatro horas de la batalla del Somme, todo ello desde el punto de vista del ejército británico y sin textos. Como subtítulo, en la edición original se podía leer: “Una panorámica ilustrada”.

Fue un alivio no pensar en las palabras y hacer otro tipo de investigación. Hice un montón de investigación de imágenes, tuve que leer un montón de libros, porque a veces la prosa te lleva donde la fotografía no llega. Yo leo y entiendo las imágenes en mi cabeza, y era sólo una cuestión de ponerlas en papel. He pasado mucho tiempo haciendo periodismo, y todavía estoy interesado en él, pero creo que el lado artista de mí quiere salir ahora. Y eso es lo que *La Gran Guerra* fue para mí, llevándome en esa dirección (Mouly et al., 2013).

Con un formato tan particular, los niveles de lectura de esta obra son varios. Desde el primer vistazo por todo el conjunto (sin leer las anotaciones al pie ni los textos de apoyo), al detenimiento cercano en cada una de las partes de la batalla (cuando ya se va descubriendo el horror ocurrido ese día).

Creo que es bastante artístico. Después de veinte años escribiendo y dibujando sobre conflictos empecé a preguntar sobre la psicología humana. Este libro, en cierto modo, me permitió pensar en la humanidad como en un colectivo. Observando cómo

se comporta el individuo cuando forma parte de un grupo. Esto es algo que nunca había hecho antes. Porque por lo general siempre me había centrado en personajes individuales. Pero para mí dibujar es un modo de aprender sobre un tema, a través del dibujo. Esto me permite reflexionar sobre la naturaleza humana, de un modo u otro (Matos, 2014a).

Con cada nuevo visionado, se descubre un detalle diferente que, quizá antes, había pasado desapercibido. El autor asegura en el vídeo promocional lanzado por WW Norton & Company Inc. (la editorial de origen) que ha aprendido mucho sobre el comportamiento humano realizando La Gran Guerra: “La cuestión de por qué somos capaces de hacernos estas cosas horribles los unos a los otros es lo que de verdad me interesa. He querido explorar menos como un periodista y más como un artista y eso es lo que este proyecto significa para mí”.

Junto al dibujo se incluye un texto del historiador Adam Hochschild, así como una ligera leyenda que sirve de apoyo para interpretar algunas partes de la obra. Se cuenta aquí todo lo ocurrido desde el amanecer en el cuartel general de Douglas Haig, el Château de Beaurepaire, hasta el siguiente amanecer, ya en el lado alemán, buscando la comparativa para mostrar los peligros y el terror de la guerra moderna.

El ensayo es de un gran historiador que ha escrito libros sobre la I Guerra Mundial y que dota de contexto mis imágenes. Quería que las imágenes hablasen por sí solas, pero también pensaba que necesitaban un contexto. Y es por eso que lo he puesto (López, 2014).

Para realizarla, hizo el mismo trabajo de documentación exhaustivo de siempre. En esa parte del proceso visitó el Imperial War Museum de Londres y copió fotografías del ejército británico. Las guardó en un fichero y las iba utilizando a medida que iba componiendo el dibujo. Buscaba detalles concretos, tanto de personas como de lugares. Así que ese tipo de material gráfico le venía muy bien.

En este proyecto, su trazo es más realista en todo momento, mucho más alejado de algunas de sus obras que tienen toques satíricos o paródicos. Y no sale él. Además hay mucho juego con las perspectivas y la escala, que se nota en especial en los cuerpos sacudidos por las bombas, que parecen salir de la página.

No puedo dejar el periodismo fuera de mi sangre, por lo que incluso para este proyecto sobre la Primera Guerra Mundial, necesitaba para conseguir todos los detalles. Con el proyecto de

Mesopotamia, sobre el que estoy trabajando, que es muy histórico, estoy entrevistando a los arqueólogos, de modo que es como utilizar todos mis recursos periodísticos, no se trata sólo de la lectura y luego soltarlo. Puedo llegar al nivel en el que puedo hacer preguntas inteligentes al respecto, pero, obviamente, tienes que hablar con las personas que realmente conocen ese tipo de cosas y han pasado diez años en las excavaciones (Mouly et al., 2013).

Como maestro el cómic relacionado con los conflictos bélicos, López le pregunta en “Página 2” si cree que “el cómic es una magnífica herramienta para mostrar la barbarie”, a lo que Sacco responde: “Yo creo que es otra arma más. Creo que el novelista tiene poder. Igual que el periodista, el fotoperiodista o el realizador de documentales. El poder de los cómics es la posibilidad de tener múltiples imágenes y con eso consigues dar una profunda sensación de lugar, aportar detalles sin forzar la atención del lector, mientras dejas que se sumerja en la situación” (López, 2014).

Sacco sigue haciéndose preguntas incluso en una obra como ésta y lo hace porque por mucho que lo intente y por mucho que haya escrito y dibujado sobre la barbarie humana, nada es más complicado de asimilar y de entender.

Como periodista puedo tratar de explicar el contexto político, explicar por qué las cosas suceden en relación con ciertos antecedentes políticos, pero hay un factor humano que resulta muy difícil de comprender y es cómo un hombre común y corriente puede matar a otro. Por eso, en este momento estoy pensando mucho acerca de la relación que tenemos con el Estado político. *La Gran Guerra* es un evento específico que intento ilustrar con precisión, pero también es la oportunidad para pensar en cómo el individuo se entrega a ese Estado. No se trata solo de la torpeza de los líderes políticos, de los errores de los altos mandos, sino de cómo las masas se sitúan detrás de proyectos como la guerra. Dibujar todos esos soldados que están entusiasmados con la batalla (voluntarios que van a la guerra sin ningún tipo de coerción explícita) y que al final de su entusiasmo se encontrarán con la realidad, no me dio ninguna respuesta, pero sí me ayudó a pensar en ello (Venegas, 2014).

Dentro de la entrevista, Óscar López le pregunta, en relación a esto: “Tengo una curiosidad: En sus obras, ¿quién gana?, ¿el periodista que dibuja o el artista que crea?”. El autor responde que “la tensión entre los dos es interesante”, pero nunca podrá “decir quién gana”. Centrándose en el libro de *La Gran Guerra* sí que puede asegurar que su visión “era la del artista”. Y termina diciendo: “Pero yo soy quien soy. Y he pasado

demasiados años siendo periodista, así que construyo mi arte desde el periodismo” (López, 2014).

Tanto el periodista que dibuja y que pregunta, como el artista que crea, están muy comprometidos con la historia. Para Sacco, periodismo e historia son dos disciplinas que van de la mano:

Para mí hay una clara relación entre la historia y el periodismo. Yo entiendo el periodismo como el primer escalón de la historia. En *Notas* la aproximación comenzó siendo periodística pero a medida que avanzaba cada vez se volvía más histórico. *La Gran Guerra* es un libro diferente, la representación gigante del primer día de la batalla del Somme. [...] No es que haya sido algo que haya salido de ninguna parte, más bien al contrario, yo siempre he estado muy interesado en la I Guerra Mundial y en ocasiones pensé en hacer un libro sobre ella. Después vi el trabajo de Jacques Tardi y comprendí que no había nada que yo pudiese hacer mejor que sus obras. Por eso intenté una aproximación diferente al asunto, quizá complementaria [...]. Entendí la ilustración como algo narrativo, de la misma forma que en *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya hay mucha narratividad, yo quise hacer lo mismo [...] (Espiña Barros, 2014b).

La Gran Guerra tiene en común con las otras historias de Sacco, como *Notas al pie de Gaza*, *Gorazde: Zona segura* o *Palestina*, que en todas ellas se trata el conflicto humano. Y estar tanto tiempo trabajando sobre el conflicto parece que ha hecho mella en este autor:

Hace algunos años, cuando hacía mi trabajo periodístico, podía ir a trabajar y luego salir a tomarme una copa. Así la violencia era parte del día sin ser abrumadora. Pero a medida que pasa el tiempo, lo es un poco más. Y, de nuevo, es por eso por lo que en cierto modo me siento en la necesidad de explicar por qué suceden estas cosas. Realmente no me gusta dibujar la violencia, cuanto menos lo haga, mejor, pero vivimos en un mundo violento y si quiero examinar la naturaleza humana, el Estado y ese tipo de cosas, resulta imposible dejar de lado la violencia. Pero la historia de la humanidad es una historia de conflicto, sea violento o no. A la larga preferiría no dibujar este tipo de cosas. Me gustaría alejarme (Venegas, 2014).

De alguna forma Sacco se alejó del conflicto en una de sus obras más extrañas. *BUMF* (2015) es una *rara avis* dentro de la producción más actual de Joe Sacco, de vuelta a la sátira más pura, rozando lo surrealista, con un mensaje de fondo de crítica

mordaz que empieza, tras una página recordando las primeras frases del Génesis, con una doble página en la que se ve la decadencia del ser humano en la que se puede leer: “Años después...”. Prostitución, abuso infantil, violencia, animales muertos, excrementos, las Torres Gemelas en pleno ataque suicida, polución, suicidios, desechos humanos, basura... y un personaje con cuerpo de ave y cabeza humanoide (que será una especie de narrador, de vínculo entre el lector y la historia, como un sosias transgresor del propio Sacco, quien también aparece) que dice: “Se ha ido todo a la puta mierda”. Es toda una declaración de intenciones.



Figura 4.15. La parte más crítica, más desenfadada y más surrealista de la obra de Joe Sacco se encuentra en *BUMF*

En esta obra, el autor realiza una crítica audaz reduciendo la política internacional al absurdo, convirtiéndola en una juego de guerra, con los presidentes norteamericanos (con Nixon a la cabeza, “aprobando este mensaje”, ya desde la portada, que resucita en la piel de Barack Obama para continuar arruinando la democracia americana) convertidos en bufones corruptos.

El sentido del humor que Sacco impregna en estas páginas es brutal, duro y corrosivo. El título referencia al papel higiénico en inglés coloquial, aludiendo con el juego de palabras a documentos y material publicitario sin importancia que puede convertirse en ese tipo de papel. Al mismo tiempo, el término está relacionado con la cantidad de información irrelevante que inunda cada día los medios de comunicación, sobre todo en los ejemplos más sensacionalistas y populares.

Por las 120 páginas que conforman este tomo, Sacco va retratando a la élite militar como una pandilla de depravados sexuales que cometen atrocidades en nombre de la Seguridad Nacional. Se van sucediendo barbaridades, desde listas de asesinatos a guerras que nunca terminan, pasando por torturas, falta de privacidad o excesivo control, junto con sociedades secretas, puertas a otros mundos y animales extraños que devoran a los seres humanos. Carne por carne. Degradación. Todo ello con un estilo *underground* cercano al de sus inicios.

Volviendo a aquellos inicios, diecinueve años después de la Guerra de los Balcanes, Joe Sacco regresa a Bosnia para realizar su primer webcómic, *Srebrenica*, comprobando que allí, al igual que en otras ciudades, las heridas siguen abiertas y las cicatrices de la memoria bosnia siguen en el interior (además de en el exterior) de miles de personas que viven una pesadilla constante, luchando contra la realidad y contra sus recuerdos.

Esto ha sido algo difícil de hacer porque como sabéis yo tengo una relación con Bosnia a través de la guerra. Lo que más me entristeció fue darme cuenta de que el país no había avanzado en ningún aspecto de ningún modo significativo. Cuando estuve allí, al final de la guerra, había una gran esperanza en relación a lo que iba a ocurrir después. La gente esperaba poder regresar a sus vidas cotidianas, continuar con sus estudios... Y conocí un par de personas que eran muy prometedoras, que tenían oportunidad de abandonar e irse del país justo después de la guerra. Pero cuando recientemente volví a verlas, me contaron que en vez de irse decidieron quedarse en Bosnia para ayudar, para contribuir en la reconstrucción. Y ambas me dijeron que consideraban haber cometido un gran error. Porque ahora les preocupaba el futuro de sus hijos en Bosnia. Económicamente el país es una catástrofe. La corrupción está por todas partes y las oportunidades que hay son muy pocas. A parte de eso, sigue habiendo una gran división entre los distintos grupos étnicos que habitan el lugar. Lo que más me sorprendió cuando regresé allí y hablé con la gente del lugar fue que ellos, pese a que vivieron los mismos acontecimientos, no comparten la misma historia. Hablé con muchos serbios que viven en Srebrenica que siguen negando lo que ocurrió allí. O que dicen

que fue una gran exageración. Incluso llegan a decir que ellos fueron las víctimas, que ellos son los que sufren. Y a mí esto me pareció descorazonador (Matos, 2014a).

Éste es el caso de Mevludin Oric, en quien se centra el primer capítulo, titulado “El superviviente”, que habla con Sacco mientras observan un campo de cultivo en el que, anteriormente, habían estado apilados los cadáveres. “Alguien ha plantado maíz en el campo donde tuvieron lugar las ejecuciones. Para Mevludin Oric, el cultivo de una tierra bañada de sangre es un ‘ultraje’”, comienza.

En el segundo, “El lugar”, hablan de un pueblo, Potocari, reconvertido en cementerio, repleto de lápidas, que pronto serán más que los habitantes de la zona. “Hasta la fecha hay más de 5.600 personas enterradas”, se apunta. “Cada 11 de julio, aniversario de la caída de Srebrenica, se incorporan al cementerio los cuerpos identificados recientemente”.

En el tercero, “La especialista”, se centra en el proceso de identificación de esos cuerpos, con la ayuda de la antropóloga forense Dragana Vucetic. El capítulo IV se titula “La madre”. Se centra en Kadira Gabeljic, una mujer que debe enterrar a sus hijos en ese cementerio. “Estoy sola. Nadie puede ayudarme. Estoy haciendo todo esto yo sola”, se puede leer en un bocadillo desolador. En el siguiente, “Los negacionistas”, habla del no consenso de lo que les ocurrió a los hombre de Srebrenica o sobre el significado de sus muertes. “Para los bosniacos, las tumbas de Potocari representan un crimen espantoso. Para muchos serbios, esas lápidas son la marca de un elaborado fraude”.

En el capítulo final, el VI, es hora de hablar de “Los muertos”, todo ello en un día, el 11 de julio, que conmemora la caída de la ciudad, con todos sus fallecidos. “Las casas abandonadas han sido ocupadas por peregrinos. Las unidades de Tv están preparadas. Han brotado los puestos de comida rápida. Los muertos han traído de vuelta a los vivos”. Cuando termina, cada uno vuelta a su lugar. Y allí todo vuelve a ser doloroso. Sacco cierra su obra con una dura afirmación: “Una vez más no queda nadie; solo los muertos”.

Miles de losas en el cementerio, fosas comunes aún por levantar y versiones contradictorias entre las víctimas y los verdugos (poniendo de manifiesto la volubilidad de las memorias) sobre la masacre mayor llevada a cabo en la Europa contemporánea

son algunos de los temas tratados por el autor en los diferentes capítulos de esta obra digital.

[...] Me gusta probar cosas nuevas. Pero hacer un webcómic es algo muy diferente. En cierto sentido tiene más que ver con hacer una película. Al principio pensé que sería sencillo pero poco a poco me di cuenta de que había cosas sobre el medio que no entendía, cosas en las que ni siquiera había pensado. Tuvieron que explicarme las posibilidades. Y tardé en comprenderlo. Pero el trabajo periodístico fue el mismo, solo cambia la ejecución de la historia. Finalmente me dio la oportunidad de regresar a Srebrenica veinte años después de la matanza, de ver a mis amigos. Creo que valió la pena. La parte negativa ha sido constatar qué poco han cambiado las cosas en estos últimos veinte años. Todos los bandos cometieron errores pero hoy bosnios y serbios siguen contando una versión interesada de lo ocurrido (Espiña Barros, 2014b).

NOTAS FINALES

Capítulo I.

Entrevisté a Mevludin Oric en el campo donde sobrevivió a la matanza y dos o tres días antes en Ilijas, un pueblo en la Federación de Bosnia Herzegovina, cerca de donde vive.

Capítulo II.

Las cifras de la población del cantón de Srebrenica me las aportó el alcalde actual del municipio de Srebrenica, Camil Durakovic, a quien entrevisté en Sarajevo.

Capítulo III.

Aparte de nuestra visita al Proyecto de Identificación de Prodrinje en Tuzla, Edin y yo visitamos el laboratorio de la Comisión Internacional sobre Personas Desaparecidas en Sarajevo y su División de Coordinación de Identificación en Tuzla.

Capítulo IV.

Por desgracia, los dibujos de la familia de Kadira Gabeljic –sus hijos y su marido– no están basados en fotografías.



Figura 4.16. Al final de *Srebrenica* el autor explica algunos datos utilizados en la obra, así como detalles sobre dónde realizó las entrevistas o en qué se basan sus dibujos

Srebrenica, el webcómic es el primer cómic periodístico que se ha realizado en todo el mundo. Con esto, el género da un paso más y se adapta al formato digital usando la versatilidad que este tipo de productos aporta, aunque basándose en los mismos procesos y rutinas de la profesión de siempre, con algunos cambios.

A mí me ha parecido muy difícil. Al principio parecía que se iba a tratar de trabajar como siempre, que no habría diferencia entre los dos formatos. Que se trataría solamente de traducir mi trabajo normal al formato digital. Pero pronto me di cuenta de que en absoluto era lo mismo; que tenía que pensar casi como un director de cine lo hace sobre su película. Y eso no forma parte de lo que yo sé hacer, no forma parte de la experiencia profesional que he tenido. Cuando dibujo un cómic pienso en el ritmo, pero en el ritmo del lector. Un cómic digital tiene su propio ritmo electrónico. Hay que plantearse cosas como cuánto tarda un lector en leer un bocadillo, cómo tiene que salir el siguiente, cuándo y de qué modo el lector también interviene, en todo, ¿cuál es su función? Como bien sabes, necesité mucha ayuda. Incluso para comprender las posibilidades que ofrecía. Así como las ventajas de este nuevo formato (Matos, 2014a).

Se trata de una obra experiencial, con cierto movimiento sobrecogedor. De nuevo, Sacco ha visitado la zona, ha entrevistado testigos y ha tomado notas. En las viñetas, además, aparece él, como testigo. Aunque esta vez, el lector podrá ir interactuando con el producto (si se lee desde un Smartphone o una tableta, se puede “tocar” la pantalla y arrastrar los bocadillos o los cuadros de texto, al más puro estilo de cualquier libro de pop-up). Muy interesante el hecho de que los planos medios de los “entrevistados” se “monten” sobre las viñetas de fondo (que suelen ser justo las que en el momento anterior aparecían en primer plano). Todo para él era novedoso.

Es divertido porque había sido escéptico con los cómics digitales, pero con el tiempo he visto lo que se puede hacer con ellos. Tenía mucho material que me habían enviado; otros dibujantes me habían mostrado lo que habían hecho, y me parecía impresionante. Pero esto no es exactamente lo que había hecho antes, es algo diferente. [...] Estáis pensando en términos de ritmo, en el sentido estricto de la palabra. Yo no pienso en términos de ritmo cuando escribo mis historias, pienso en cómo leería esta página... aunque nunca sabes cómo va a leer la página un lector. Pero cuando estás trabajando en un cómic digital tienes que establecer el ritmo de alguna manera. Hay nuevas formas de pensar, nuevas formas de hacer las cosas con paneos e imágenes apareciendo y desapareciendo. Todo eso parece tener su propia fuerza. Y todavía estoy luchando con eso: no es fácil, tengo que reconocerlo, pero creo que puede ser muy efectivo (Acuerdo, 2013).

Es un trabajo exclusivo realizado para Acuerdo.us, una novedosa iniciativa periodística dirigida por Idoia Sota, que se define como: “[...] Un medio digital de

reportajes en profundidad elaborados con narrativas interactivas y transmedia. Una plataforma internacional de periodismo de investigación con moneda propia, los acuerdos (OKs), y contenidos que se publican en varios idiomas”.

Un medio novedoso que pretende aunar periodismo y tecnología para contar buenas historias. Un concepto de periodismo global gestado a medio camino entre Madrid y Londres, que vio la luz gracias a una exitosa campaña de *crowdfunding* con la que consiguieron las 45.000 libras que necesitaban, en veintiséis días. Sacco consideraba interesante participar con un medio así.

Creo que un medio como Acuerdo es muy importante. En muchos aspectos es un símbolo de los cambios en el periodismo. Parece que la prensa convencional está sufriendo por la falta de ingresos. Y creo que esto se debe a que ha estado coqueteando con el poder durante mucho tiempo. Los grandes periódicos convencionales son percibidos como parte del sistema y lo bueno de una organización pequeña con periodistas comprometidos es que se percibe como algo mucho más independiente. La prensa convencional siempre está diciendo que es independiente, pero bueno, no creo que realmente lo sean. Porque habitualmente apoyan los puntos de vista oficiales [...] (Acuerdo, 2013).

Miquel Pellicer entrevista en su página a Sota sobre este nuevo proyecto:

Acuerdo es la respuesta a una inquietud generacional. Los periodistas de mi quinta llevábamos mucho tiempo hablando en las redacciones de la necesidad de afrontar el futuro del periodismo con propuestas valientes, verdaderamente innovadoras y no parches que solucionan la cuenta de resultados para sostener salarios de otras épocas. Hacía muchos años que hacer lo de siempre, por muy bien que se hiciera, no era suficiente (Pellicer, 2013).

Para ella, los grandes medios “se han convertido en productoras de relleno” y la calidad “se ha resentido”. Considera que ponerse a la vanguardia tecnológica es una obligación y el futuro de los medios, aprovechando esas herramientas “en lugar de tratar de competir con ellas para hacer lo mejor que saben: periodismo”, para “volver a lo básico”, que no deja de ser otra cosa que “transmitir información importante para que los ciudadanos puedan tomar decisiones informadas [...]”, pero aprovechando, de verdad, las nuevas narrativas que ofrece Internet.

No deja de ser curioso que como ariete de este nuevo medio, de este periodismo de vanguardia, seleccionaran publicar una obra exclusiva de Joe Sacco, que financiaron, dentro de sus reportajes de pago de alta calidad.

“Joe Sacco es un habitual de las zonas de guerra. Desde Gaza hasta el Golfo Pérsico, a lo largo de su carrera como reportero e ilustrador ha utilizado las viñetas para dar voz a las víctimas. Detrás de cada trazo siempre subyace la misma pregunta: ¿Cómo y por qué actúa el poder? Con Srebrenica, el primer webcómic periodístico de la historia, Sacco regresa a Bosnia para retomar el hilo de Gorazde: Zona Protegida (2000) y nos transporta al escenario de uno de los capítulos más sangrientos de la guerra de los Balcanes: la masacre de julio de 1995, en la que murieron más de 8.000 bosnios musulmanes, hombres y niños, ante la impotente mirada de la misión de paz de Naciones Unidas desplegada sobre el pueblo”, completan en la web de Acuerdo.us, en la página del propio “reportaje”.

El uso del término es de importancia capital, así es como denominan ellos a todos sus piezas informativas, entre las que se incluye este cómic. Junto a Sacco están en acuerdo otros grandes profesionales de los medios de los cinco continentes como: Toño Fraguas, Jordi Pérez Colomé, Raquel Villaécija, Stephen Armstrong, Álvaro Millán y Rafa Höher. Un proyecto que ya es una realidad; un periodismo que se lee, se escucha, se toca y se juega.

En la misma web de Acuerdo publicaron una entrevista a Sacco en la que explicaba qué le había motivado a aceptar la propuesta de realizar Srebrenica, además de hablar de sus primeros viajes y viñetas, las críticas a los grandes medios...

Ni siquiera estaba seguro de esta nueva organización. No sabía nada de ella, pero la propuesta me pareció interesante. Era algo en lo que había trabajado antes: el tema de Bosnia. Cuadraba en mi dirección de trabajo, en cierto sentido. Pero a pesar de eso tengo que decir que en gran medida había decidido no hacer este tipo de historias porque son complicadas. Quiero decir que después de hacer cómics durante muchos años me estaba desgastando... Pero encontré a alguien con energía, una vez más... y estoy muy agradecido de que me empujara a hacer esta historia (Acuerdo, 2013).

Las historias es lo que Sacco más cuida, al igual que los protagonistas de las mismas. Desde sus comienzos hasta sus últimas obras, siempre ha puesto sus ojos en los

desfavorecidos, en las gentes, en los testigos. Tal y como ocurre en la vida, sus historias tienen finales abruptos.

[...] Las historias no terminan. Creo que en nuestra cultura occidental necesitamos la idea del final y estos acaban siendo artificiales. A mí me gusta pensar en mis libros como si no tuvieran final, como si simplemente fuera un punto y aparte, *ok*, algo nuevo va a comenzar pero la historia continúa (Espiña Barros, 2014b).

En el momento de terminar esta tesis, Joe Sacco seguía inmerso en *Mesopotamia*, un cómic mucho más humorístico, con un estilo más ligero, en el que estaba trabajando. Al mismo tiempo, continúa preparando una obra sobre los *Rolling Stones* (grupo que le apasiona desde siempre, como se puede comprobar en algunas de sus historias). Con el guión terminado, sobre la idea adecuada y con el tono pensado, sólo queda afilar los lápices para una obra también más ligera y satírica. Seguro que estas nuevas obras también se transforman en obras de referencia del cómic periodismo.

En el fondo, Sacco no hace nada nuevo más allá de la novedad que supone el soporte, el cómic. Un medio que tradicionalmente se ha asociado al divertimento para restarle cualquier ápice de seriedad. Otra falsedad. Los libros de Sacco [...] no tienen nada que envidiarle a cualquiera de los títulos considerados periodísticos sobre el mismo tema. Más aún, le dan mil vueltas a la mayoría de las crónicas que leemos en los medios tradicionales. Fundamentalmente porque además de relatar un suceso se preocupa de lo más importante: dotarlo de contexto, implicaciones y consecuencias (Espiña Barros, 2014d: 227).

Diego Espiña Barros cita a Joe Sacco definiendo, sin buscarlo, el periodismo, los cómics y lo que él hace:

Hago tebeos periodísticos porque es la mejor manera de unir mis dos pasiones: los cómics y el periodismo. No tengo ninguna teoría que me permita explicarlo. Sencillamente, siempre me he interesado por la actualidad, y a veces, suceden cosas en el mundo que me impelen a hacer algo al respecto. Y lo más útil que se me ocurre es ir allí e informar de qué es exactamente eso que está pasando. Creo que los cómics son un medio estupendo de presentar información compleja. Los tebeos son un medio popular, y me gusta el modo en el que consiguen que haya gente

que lea cosas que ignorarían normalmente en cualquier otro medio (Espiña Barros, 2014d: 227).

4.2.3. Su método: El estilo del cómic-periodista

Para la elaboración de sus obras, Sacco sigue un método que está a medio camino entre el cómic y el periodismo. En la obra de Worden que apuntaba que: “Los trabajos de Sacco están a medio camino entre cómics y periodismo, arte e información, autobiografía e historia” (Worden, 2015: 4). Y Sacco tiene claro lo que busca con ellos: “Con mi trabajo periodístico intento contar las historias de quienes se han visto afectados por grandes eventos históricos y decisiones políticas sobre las que no tienen poder de decisión” (Venegas, 2014). Por lo que lo primero que hizo fue decantarse por el tipo de historias que quería escribir y dibujar, que eran las historias que él quería leer.

[...] Cuando comencé en este mundo tenía que tomar una decisión: dibujar aquello que ya estaban dibujando otros o dibujar lo que realmente a ti te apetecía leer. Soy afortunado porque me decidí por lo segundo en lugar de copiar lo que hacían otros. Incluso en las primeras historietas de *Yahoo* nunca hubo un personaje central, cada cuadernillo, cada historieta era diferente. ¿Quiénes son mis lectores? [...] En general algunos de ellos son lectores de cómics pero creo que cuento con una buena base de lectores no especializados en cómic que sin embargo encuentran mis libros merecedores de ser leídos, gente que está interesada en el mundo. Me he encontrado gente que ha pasado tiempo en Bosnia o en el Oriente Próximo que se me ha acercado y me ha dicho ‘ésta es mi experiencia’. Es como una especie de tópico decir que tu primera audiencia deberías ser tú mismo pero en mi caso lo siento así (Espiña Barros, 2014b).

Sacco ha conseguido fusionar sus dos pasiones, sus dos vocaciones, el cómic y el periodismo, en un modo de expresión particular, que ha creado escuela, y que aún asombra en los países donde se han publicado sus obras.

Cuando el periodismo comenzaba a afrontar su travesía del desierto acelerada por el cambio radical de paradigmas y a buscar desesperadamente formas originales de impacto y credibilidad al tiempo con las que narrar de nuevo la realidad, Joe Sacco halló un medio que no ha dejado a nadie indiferente (Ruiz Mantilla, 2014).

Además, siempre ha tenido un gusto especial por los detalles. Algo que se observa en sus obras. Tanto a nivel de lugares, como de personas.

Para mí el detalle siempre ha sido importante. Creo que como estudié periodismo, tengo una perspectiva muy periodística en el modo en que me acerco a una historia. A mí me interesan los detalles de la vida de la gente, porque lo que me interesa, lo que me gustaría, es que el lector conozca a esa persona del mismo modo en que yo la he conocido. Entonces entro en la casa de alguien y quiero mostrar esa casa. Hablo con alguien sobre un acontecimiento horrible y a lo mejor esa persona está jugando con un niño, por ejemplo. Creo que este tipo de detalles es lo que hace que emerja la humanidad en cualquier tipo de persona. Nunca quiero mostrar a la gente como víctimas, porque a menudo la gente son más que víctimas. Y una vez que comprendamos eso, cuando comprendemos eso, somos capaces de conectar mejor con ellos. A ese nivel, los detalles siempre son importantes (Matos, 2014a).

Inquieto por naturaleza, a Joe Sacco le gusta viajar, aunque no es un buen turista. No es de los que va a un lugar para disfrutar de sus monumentos o su cultura. Él lo que quiere es ir a lugares donde se encuentra la gente a la que escuchar, gente con la que trabajar. No le gustan los viajes cortos. Prefiere llegar a un sitio y pasar allí un par de meses, empapándose del lugar y de los lugareños.

[...] La verdad del asunto es que, al principio, me acercaba a las cosas como historietista. Provengo de esa especie de tradición autobiográfica que resultaba tan prevalente de la década de 1980. A su manera, sigue siendo prevalente hoy en día pero, en aquella época, todo el mundo parecía enfrascado en hacer obras autobiográficas. Entre otras cosas, yo mismo las hacía. Pero resultaba que también estudié periodismo, una carrera que acabé para encontrarme con muchos callejones sin salida. Así pues, cuando fui a Palestina para hacer mis cómics, pensé que bastaría con hablar sobre mis experiencias allí. Lo natural, pues, era producir una autobiografía, ¿verdad? [...] Pero, entonces, cuando llegué allí, me di cuenta de que... De que quería vivir la experiencia, pero también de que debía hablar con los palestinos. Debía entrevistarlos. Al fin y al cabo, mi formación era periodística. Y así es como empezó a encajar todo... El concepto de unir autobiografía, periodismo (lo que había estudiado) e identidad historietística. Luego, cuando volví, terminé de armar el rompecabezas (Sacco, 2015b: 255).

Los viajes que realizó en los noventa por la Franja de Gaza y Gorazde fueron financiados por él mismo, lo que complicaba todo un poco, dado que el dinero que tenía era muy limitado, pero también le aportaba una libertad especial.

Hay otro aspecto destacable en el trabajo de Sacco que viene determinado por el medio que ha elegido: en el cómic puede trabajar con una libertad que no siempre le permitiría la prensa establecida. La mayor parte de sus reportajes fue realizada *motu proprio*, y no por encargo de medios periodísticos. Cuando comenzó a hacerlos, Sacco pensaba que poca gente se los tomaría en serio debido a la marginalidad cultural del cómic, pero eso le dejaba más libertad para trabajar [...] (Pérez, 2013: 274).

Podía hacer lo que quisiera sin tener que consultar a ningún editor ni tener que pedir ningún permiso.

Cuando empecé a hacer este tipo de periodismo no tenía dinero para financiar completamente mis viajes. Siempre estaba trabajando con muy poco presupuesto, así que nunca podía quedarme en hoteles caros o restaurantes de lujo con otros periodistas, si es que los había. Básicamente tenía que encontrar una habitación con alguien. Cuando comía, lo hacía en la calle, y, en cierto modo, me pareció que esto era algo bueno, porque me hizo pensar en cómo vivía la gente de la calle en lugar de la gente con poder. En la medida de lo posible compartía sus experiencias (Acuerdo, 2013).

De ello hablaba en el “Hay Festival” de 2014 celebrado en Cartagena de Indias: “Dibujaba de niño y años después estudié periodismo, de alguna manera encontré la forma de unir ambas pasiones. Primero accidentalmente y después a propósito, entendiéndolo con un sentido de la reflexión profunda en lo que hacía”. Y es que cuando menciona el tipo de trabajo que realiza, Sacco lo tiene muy claro:

Hago periodismo gráfico a través del cómic. Me considero un dibujante. Trato de averiguar las cosas que me interesan e intento que la gente sienta interés por ellas también, y la mejor forma de conseguirlo es dibujando. Sigo conservando ciertos elementos subversivos del cómic *underground*. En los cómics puedes meter mucha información sobre gente, conflictos y situaciones. La gente piensa que los cómics son fáciles, pura diversión, pero no lo son. [...] Desde que era niño dibujaba, pero nunca pensé que viviría gracias a mis cómics. Me encanta el periodismo, vengo de él, pero finalmente he logrado ir más allá y poner ambas cosas juntas, un poco de forma accidental. Con el paso de los años soy mucho más consciente de lo que hago: periodismo tradicional de un modo nada tradicional (Martín, 2012).

Según sus palabras se aprecia que al principio se aproximaba a las diferentes realidades desde un impulso inconsciente, centrándose en las personas, pero más tarde fueron apareciendo los conceptos.

Cuando comencé, era dibujante y se me consideraba así. Tampoco me paraba a pensar cómo sería percibido, no imaginaba que fuera algo novedoso para muchos, después me hice consciente de que lo que yo quería explorar no era muy habitual (Ruiz Mantilla 2014).

Tocaba teorizar sobre aquello que realizaba y que despertaba un interés especial dentro de una profesión en estado de crisis profunda.

Cuando estás en esa posición, cuando no tienes muchos fondos o no hay grandes organizaciones periodísticas detrás de ti, tienes que apañártelas como puedas. De algún modo... es una especie de proceso orgánico mediante el cual empecé a darme cuenta de que las voces que realmente importan son las de las personas. Aquellas voces que nunca escuchas, o que, si escuchas, tienden a representar ciertas cosas, como 'la víctima', 'el terrorista', o algo escrito con letras mayúsculas. Mi objetivo era representar a cada persona de la manera más completa posible (Acuerdo, 2013).

Sacco se toma su tiempo, realiza un "periodismo lento" con el que contar las historias de vida de personas que sufren, dentro de sus historias de guerra, de sus historias políticas.

En esencia, produzco los cómics que me gustaría leer. Pero en líneas generales diría que mis cómics los leen más las personas que normalmente no leen cómics pero están interesadas en temas políticos o en los problemas particulares que yo examino. Nunca he pensado que tenga una gran base de fans entre la comunidad de los lectores de cómics (García Marcos, 2007).

El periodismo de cómic es un periodismo de fondo, que lucha contra la inmediatez informativa, contra las prisas del cierre en las redacciones y contra el consumo masivo de noticias.

Hay buenos periodistas, incluso en los medios de comunicación convencionales, y ellos se preocupan por este tipo de cosas también. El problema es que a menudo tienen que ir a una rueda de prensa y también tienen que cubrir los agujeros de poder. Una gran parte de mi carrera ha sido lo que yo llamo una especie de

‘periodismo lento’, que consiste en adentrarse en la historia, invertir tiempo, dejar que la gente me conozca antes de hacer preguntas... No siempre es posible, pero para mí la situación ideal es mezclarse lo más posible y dejar que las personas se acostumbren a verte a su alrededor. Y luego comenzar a hacer las preguntas (Acuerdo, 2013).

Una obra de cómic periodístico se degusta con calma, desde la aparente ficción del material obtenido de las fuentes, se aprecia en conjunto, se interioriza, se sufre al detalle.

Este es un problema acuciante de nuestra profesión: a los periodistas se les da muy poco tiempo para juntar la información con que escribirán la noticia o la crónica. Si se quiere hacer las cosas bien, con la profundidad que requiere el ejercicio de esta profesión, hace falta contar con tiempo. No se puede mandar a un periodista a un lugar por un día y esperar que logre una visión real de las cosas. He ahí la lucha permanente entre los editores y los reporteros: unos consideran que es suficiente un día de investigación para producir un artículo; los otros sabemos que eso no es posible (Kapuscinski, 2004: 29).

Su procedimiento y el concepto que le movía eran puramente periodísticos. Lo que buscaba era que gente que leía sus obras sintiese que había estado allí, que se dieran cuenta de que lo que ocurría en las páginas estaba ahí porque alguien se lo había relatado en el terreno. Contaba una historia dejando claro que era la historia de un testigo que había estado en el lugar indicado.

En este oficio no puedes ser sencillamente un aventurero. Dibujar te lleva mucho tiempo, necesitas rutina y dedicarle años a un proyecto. Levantarte, desayunar, andar en casa con zapatillas, escuchar la música que te gusta y sentarte a la mesa con los lápices y las pinturas. Los aventureros no llevan zapatillas, usan botas y esas solo me las pongo un par de meses al año, cuando me traslado sobre el terreno (Ruiz Mantilla, 2014).

Lo que ocurría, es que no sólo tomaba notas, sino que después también dibujaba. Y lo hacía de forma realista, sin llegar al fotoperiodismo. Si elegía a Rafah, en Gaza, era Rafah, en Gaza, no otros niños en alguna parte de Oriente Próximo. Era riguroso, no abstracto.

Allí, donde caiga, se documenta. Dibuja y fotografía. Habla con las fuentes, escucha historias de abusos y sangre, percibe el humo

bastardo que dejan los bombardeos, se alza sobre las colinas para observar las tejavanas que cubren los edificios donde esperan su turno los refugiados, comprueba la ansiedad y la incertidumbre que suponen los bloqueos, se carga de razones para la denuncia, sigue los postulados de reporteros maestros como el británico Robert Fisk. ‘Siempre digo que los periodistas deberían ser neutrales y objetivos en favor de los que sufren’, sostiene este periodista. Una frase que Sacco se ha clavado a fuego en la mente y que ha recogido en su volumen *Reportajes* (Ruiz Mantilla, 2014).

Lo novedoso, en este caso, era volver a métodos antiguos, de antes de la fotografía. En palabras de Guillermo Altares: “Joe Sacco [...] ha sido uno de los grandes revolucionarios del cómic haciendo algo que, en el fondo, es más antiguo que la imprenta: dibujar la realidad” (Altares, 2012). Aunque el cómic periodismo debe luchar contra el inconveniente de que el dibujo implica una subjetividad percibida por el lector con mucha más potencia que en una foto.

No resulta difícil imaginarse a Joe Sacco, pequeño, escurridizo y con habilidades de anguila, junto a sus lápices y sus libretas escabulléndose o infiltrándose en los lugares donde huele peligro. De Gaza a las fosas de Srebrenica, en Bosnia; de Chechenia a las cuevas sin nombre, ni radar, ni a tiro de Google Maps, donde se agolpan los emigrantes africanos que intentan acoplarse a un futuro mejor en cualquier latitud al norte del Estrecho; de las tiendas de nuestro tiempo a la Gran Guerra [...] este reportero dibujante –así podríamos definirlo– da testimonio del dolor humano a escala universal (Ruiz Mantilla, 2014).

Por ello, Joe Sacco se documenta de forma exhaustiva antes y después de viajar, aunque también viaja a la zona que va a tratar en sus obras. Es un participante de la acción. Viaja al lugar del conflicto, se acerca a las fuentes, planifica entrevistas (suele llevar un listado de políticos, activistas, militares, aunque también va ampliando sobre la marcha, entrevistando a personas normales, de cualquier etnia, edad o sexo), observa, toma notas y hace dibujos al natural, que luego continúa trabajando y utiliza en sus productos finales.

Yo me llamaría a mí mismo un dibujante que hace periodismo. Cuando me encuentro sobre el terreno, trabajando para un libro, mi comportamiento, mi manera de actuar es la misma que la de cualquier otro periodista. Entrevisto a gente, me interesan sus historias, apenas dibujo. Si tú llegaras a alguno de los sitios de los que hablo en mis libros, probablemente te comportarías de la

misma forma. Con la excepción de que a veces mis preguntas son más visuales, es decir, yo tengo que dibujar algo por lo que constantemente estoy preguntando por detalles de naturaleza visual (España Barros, 2014b).



Figura 4.17. Sacco viaja al terreno, investiga allí, se mezcla con la gente, cuando escribe o dibuja sobre Palestina es porque estuvo en el lugar

Aunque casi nunca dibuja sobre el terreno, tan sólo toma notas y saca fotografías, además de absorber todos los detalles relevantes que hay en el ambiente. Luego revisa, prepara el guión y se pone a dibujar. Ese proceso, que puede parecer sencillo, no lo es; es sumamente laborioso.

[...] Tomo muchas notas y sobre todo muchas fotos, especialmente desde la llegada de la fotografía digital. Es fundamental para después dibujar la realidad, lo que he visto, de la forma más fiel posible. Después, una vez en casa, me paso semanas ordenando las notas. Para una obra como *Notas al pie de Gaza* volví con más de cuatrocientas hojas de notas. Hay un gran trabajo de organización antes de comenzar a escribir. Luego escribo el guion entero. Nunca sé cuánto tiempo me puede llevar escribir el guion, tanto pueden ser seis semanas como seis meses para una historia larga como *Notas al pie de Gaza*. Después es cuando empiezo a dibujar y eso va más rápido, puedo hacer de ocho a diez páginas al mes (España Barros, 2014b).

Tras escribir la historia de su madre, *Más mujeres, más niños, más deprisa*, que narraba los recuerdos de ella, en Malta, bajo las bombas de la II Guerra Mundial. Empezó a comprender cómo contar las historias de otras personas. Esto se completó con

su viaje por Europa acompañando a pequeñas bandas de rock. Comenzaba a desarrollarse su estilo periodístico en viñetas.

[...] Fue entonces cuando me di cuenta de que más allá de sentirme libre a la hora de interpretar aquellas experiencias, casi todo salía de la boca de otras personas, yo simplemente estaba allí, observando y escribiendo o dibujando lo que veía. Creo que ya en aquellos trabajos había una aproximación periodística sin que yo mismo fuera consciente (Sacco en Espiña Barros, 2014b).

En esta línea comparte tendencia y parece seguir las máximas de Kapuscinski, utilizando los cinco sentidos del periodista: estar, ver, oír, compartir y pensar. Joe Sacco los tiene muy afilados y los usa. Sacco está en el lugar de los hechos, ve con detenimiento todo cuando ocurre allí, escucha o a los testigos, después comparte sus testimonios junto a sus propias percepciones y, por último, piensa y hace pensar.

[...] Lo que nosotros hacemos no es un producto, ni tampoco una expresión del talento individual del reportero. Tenemos que entender que se trata de una obra colectiva en la que participan las personas de quienes obtuvimos las informaciones y opiniones con las que realizamos nuestro trabajo. Por supuesto que un periodista debe tener cualidades propias, pero su tarea va a depender de los otros: aquel que no sabe compartir, difícilmente puede dedicarse a esta profesión. [...] Sin la ayuda, la participación, la opinión y el pensamiento de otros, no existimos. La condición fundamental de este oficio es el entendimiento con el otro; hacemos, y somos, aquello que los otros nos permiten. Ninguna sociedad moderna puede existir sin periodistas, pero nosotros no podemos existir sin la sociedad (Kapuscinski, 2004: 16).

Buena parte de sus obras se basan en eso, en las experiencias y en las declaraciones de las gentes que han sufrido el conflicto o vivido en las zonas afectadas, así como las percepciones sensitivas que él mismo tiene en el lugar.

En el cómic se pueden encontrar con relativa frecuencia ejemplos donde en la misma unidad de narración (una viñeta) aparezcan varias voces narrativas. Joe Sacco, cronista de guerra que ha elegido el cómic como medio de expresión, hace un uso frecuente de este recurso. En *Gorazde*, por ejemplo, nos acerca al drama de la Bosnia Oriental entre 1992-1995, entremezclando las voces narrativas de diferentes implicados en el conflicto con la suya propia, incluso dentro de la misma viñeta (un claro juego metadieético). Al tratarse de un trabajo con base periodística, el

autor y sus protagonistas (más que personajes) miran al lector (a una cámara imaginaria) cuando relatan sus experiencias, como si estuvieran ante un entrevistador u observador neutral [...] (Varillas, 2009: 169).

En las palabras del narrador aparece implícito el lector que coincide, de alguna forma, con el lector real que está enfrentándose a la realidad a través de la obra. Con este tipo de estructuras, Sacco sale de los modelos más tradicionales de narración.

[...] Mi motivación principal es hablar con la gente y ese debería ser el objetivo principal de todo periodista. Más allá de eso, tomo notas, me documento, hago fotos a pie de campo. La diferencia con respecto al periodismo tradicional comienza cuando llego a casa. Un vez allí, en mi estudio, mi trabajo requiere mucha más concentración porque cuando dibujas estás creando una realidad mucho más profunda que la normal, es una especie de suprarealidad (Martín, 2012).



Figura 4.18. Joe Sacco realiza observación participante, se adentra lo más posible en la cultura autóctona, se pone las botas y pisa el suelo del conflicto

Durante sus viajes, no duda en acercarse lo más posible a los autóctonos, durmiendo con ellos en un asentamiento, en un refugio o en sus casas, comiendo con ellos, bebiendo con ellos... viviendo con ellos.

Me considero una persona con una buena capacidad para empatizar con la gente. Pero cuando entrevistas a alguien por una razón determinada es algo más técnico, quieres que te cuenten algo de la manera más precisa posible, que no se vayan por las ramas, de alguna manera eres como un doctor que está sacando

información de un paciente. Sí tengo mucha más empatía cuando me siento a la mesa de dibujo, ahí es cuando realmente tienes que tratar de sentir lo que otros han sentido, para representarlo. Pero ojo, no puedes empatizar demasiado con la gente porque corres el riesgo de quedarte ligado emocionalmente y tu trabajo es contar una historia. Cuando alguien se abre ante un extraño son sorprendentes las cosas que pueden llegar a contarse (Espiña Barros, 2014b).

Todo ese material lo recoge en grabaciones, además de anotar y dibujarlo en sus libretas, y al llegar a su casa, a su estudio, se pone a ordenar la información y a organizar el enfoque que va a utilizar. Las técnicas y el proceso son plenamente periodísticos.

La herramienta que más utiliza es la entrevista. Durante su carrera ha realizado miles de ellas. Por lo que es una fuente autorizada para hablar de cómo sacarles todo el jugo.

He aprendido que a la gente le gusta hablar de sí misma. Y eso es una ventaja cuando lo que quieres es hacer preguntas. A menos que estén intentando ocultar algo, la gente responderá por el hecho de que les gusta que les preguntes. Cuanto más te acerques a las personas y sus historias, que quizá no han contado antes, mejor. La experiencia ayuda y hay que ser sutil. No sigues tanto un guión de preguntas, más bien vas continuando con el hilo de lo que te están contando. [...] Además, me gusta escuchar a la gente; disfruto de sus historias (Tuhus-Dubrow, 2003).

Para organizar las horas y horas de grabaciones de entrevistas, Sacco añade un número a cada testigo. Eso le facilita luego la recuperación de determinada cita y así puede avanzar mejor en la construcción de sus páginas. En sus diarios previos también añade alguna sinopsis de lo que el entrevistado ha dicho. Todas esas notas las ha hecho siempre a mano, en las libretas que llevaba consigo.

Joe Sacco, como buen periodista, contrasta sus informaciones, habla con diferentes tipos de fuentes y se acerca al lugar de los hechos, además de la investigación y documentación previa. Así lo exterioriza Enric González en la introducción de *Yonki de la Guerra*:

Joe Sacco es un personaje singular que ha creado un género singular. Hace siglos, cuando no existía la fotografía, los pintores de batalla aportaban el único testimonio gráfico, no siempre fiable, de lo que ocurría lejos. Sacco, a su manera, es un pintor de

batallas. También es un periodista extremadamente riguroso, fiel al modelo ético y profesional de George Orwell, un paradigma de integridad, y al modelo narrativo de Hunter S. Thompson. Su reporterismo dibujado forma parte del mejor periodismo cultural (Sacco, 2015e: 4).

Todo ello lo hace de forma crítica, seleccionando, tirando de los hilos adecuados, volviendo al principio si es necesario. Sacco retoma actitudes básicas del Nuevo Periodismo Tom Wolfe, Hunter S. Thompson, Truman Capote o Michael Herr, entre otros grandes exponentes de esta tendencia surgida en las décadas de los sesenta y setenta, como el uso de técnicas literarias para organizar la narración reflexiva.

Aquí se encuentra la clave del estilo de Joe Sacco, que se nutre del denominado periodismo *gonzo* impulsado por Hunter S. Thompson. Su mirada es doble: él mira al mundo que le rodea, a los marginados a los que entrevista y nosotros le miramos a él en su labor y, por lo tanto, en la difusión de estos contenidos aterradores. Nos conduce a través del horror de las guerras, a través de la desesperación de unos personajes reales. El periodista maltés consigue un verdadero *tour de force*, al crear imágenes nuevas que se alejan, por completo, de la mera banalización de los conflictos y al destapar las verdaderas metas del ser humano, escondidas bajo cada uno de ellos. Así, la novela gráfica de Sacco constituye un medio de transmisión necesario y fundamental para la conservación de la memoria de los supervivientes, vistos como portavoz de una posible paz futura (Rovecchio, 2013).

En los años posteriores a la liberación de Palestina, Sacco consiguió elogios por su quehacer, por su manera de abordar la investigación y por su tacto a la hora de ponerlo todo en página, con su arte, sus pensados diseños y su sofisticada narrativa. *Palestina* supuso un cambio en los estándares de uso del cómic como medio para contar historias de todo tipo, incluyendo las de carácter informativo o documental. Ésta, fue la primera obra de no ficción en viñetas comparada con la ganadora de un Pulitzer, *Maus*.

Entre 1993 y 1995, el autor publica la serie Palestina. Una obra pionera, fuera de registro y de planteamiento inédito: Sacco se desplaza a Gaza e Israel durante la primera Intifada palestina para documentar el conflicto y explicar sus claves a través del cómic. A lo largo de nueve volúmenes hace partícipe al lector de su día a día en la zona, comparte lo que ve, oye y siente, y lo contextualiza en sus orígenes históricos. La novedad de la propuesta reside no sólo en el destino y la narración factual, sino en la construcción del relato a partir de códigos periodísticos (Melero, 2012: 546).

Sacco se ha mantenido fiel a su modelo desde entonces, perfeccionándolo. Se trata de un modelo basado en las fuentes y en la investigación sobre el terreno.

Insisto: yo hago periodismo. Lo único que echo de menos es estar algo más sobre el terreno, a pie de campo. El periodismo funciona porque la gente habla con otra gente y a mí eso me gusta. El periodista puede involucrarse en la vida de la gente desde múltiples puntos de vista, tiene acceso a informaciones que la gente corriente no tiene, y eso es un privilegio. Disfruto dibujando, pero echo de menos estar más donde surge la noticia (Martín, 2012).

Además, utiliza también su imagen, como testigo, y se dibuja en las tramas, como narrador, aunque se dibuja más caricaturizado que al resto, para mostrar que él no es el protagonista.

La imagen de Sacco, su aparente neutralidad ideológica, su comportamiento antiheroico, evoca los rasgos de un ser humano corriente. Esta representación facilita la identificación del lector y la proximidad de Sacco a los protagonistas aligera el peso histórico del relato hasta situarlo en un nivel de interpretación más humano de los acontecimientos (Melero, 2012: 552).

El autor se dibuja a sí mismo haciendo preguntas, tomando fotografías, relacionándose con los testigos, grabando algunos de sus testimonios o tomando notas. Como hacía ya desde sus primeros trabajos, desde sus cómics de *Yahoo* o sus aventuras y desventuras con la banda de rock.

Cuando trabajaba en el cómic sobre la banda de rock, todo lo que hacía era dibujar. Dejé la cámara a propósito para poderme concentrar en hacer bocetos en vivo, lo cual sin duda fue un gran aprendizaje. Pero en mi otro trabajo, el periodístico, no tengo ese tiempo. Con la banda nos pasábamos horas en la camioneta, entonces siempre estaba dibujando, pero en Gaza o Bosnia encontré más importante hablar con la gente, anotar sus historias, y luego buscar otra historia más. En esos casos tomo fotografías como referencia; muy aburridas, pero útiles. Con las fotografías hago preguntas, como cualquier otro periodista. La diferencia está, tal vez, en que pregunto mucho por elementos visuales que luego me servirán de apoyo a la hora de dibujar (Venegas, 2014).



Figura 4.19. La imagen que hace de sí mismo como personaje es caricaturesca, pero acerca a los lectores a la historia y rompe con el drama

Para su “yo” dibujado, Sacco opta por una versión caricaturizada de sí mismo que desentona un poco con el resto de personajes que aparecen en cada relato. Él es el “otro”, la constante, el punto externo que se involucra en el interior de un ente social para intentar narrar lo acontecido.

La condición de narrador-testigo de Sacco facilita la coherencia narrativa. Es el hilo conductor de la historia. La representación gráfica del autor-personaje-testigo, que hace avanzar el relato hacia el futuro, participa como elemento cohesionador de la intriga presente. Desde esta posición, Sacco introduce diferentes testigos y delega en su voz y testimonio el relato del pasado. A su vez, el Sacco-narrador sella la unidad temporal del conjunto (Melero, 2012: 550).

Resulta interesante observar que, aunque Sacco se autodibuja en sus obras, mostrándose así como narrador/testigo, dotando al conjunto de una credibilidad especial, nunca se le ven los ojos, siempre ocultos tras sus impertérritas gafas. Eso tiene una razón:

Es una especie de señal hacia el lector, para decirle ‘estás viendo casi todo de mí pero no todo’. Tampoco me muestro en totalidad. Quiero decir que si me muestro en el cómic siempre es de una forma autoparódica. Creo que es importante no mostrar mis emociones o qué estoy pensando realmente aunque a veces se escape algo. Así que las gafas son una especie de barrera autoprotectora (España Barros, 2014b).

La autorreferencialidad, actitud heredada del Nuevo Periodismo, pasa a ser norma en las obras de Joe Sacco, al principio, como precursor de esta tendencia, y en los cómics periodísticos que vinieron después. Este Nuevo Nuevo Periodismo puede ser auténtico (en cuanto a veracidad) y subjetivo a la vez. El cómic periodístico de Sacco sigue en la línea de otros autores anteriores, posteriores y coetáneos, que ponen en duda el discurso establecido. Por ejemplo, su *Notas al pie de Gaza* (con constancia usará el término “notas al pie” para referirse a los sucesos pequeños que escapan la Historia, con mayúsculas, oficial) se lee justo como eso, como un contradiscurso ante los informes oficiales. La obra comienza con una reflexión, en sus primeras páginas, en las que mezcla hechos y testimonios para conformar un escrito significativo:

Esta es la historia de unas notas a pie de página de un incidente secundario de una guerra olvidada. De una guerra que, en 1956, enfrentó a Egipto y la extraña alianza de Gran Bretaña, Francia e Israel. El incidente secundario son los ataques y contraataques a lo largo de la frontera de Gaza, entre guerrillas palestinas y fuerzas israelíes. Y las notas a pie de página... Bueno, tal como suele pasar, esas notas al margen quedaron relegadas, en equilibrio precario, al final de las páginas de la Historia. La Historia puede prescindir de las notas a pie de página. Las notas a pie de página son, en el mejor de los casos, innecesarias; y en el peor desvirtúan la parte importante del relato. De vez en cuando al aparecer nuevas ediciones, más genéricas y racionalizadas, la Historia suprime completamente muchas de esas notas. La Historia tiene llenas las manos. No puede evitar generar páginas cada hora, cada minuto. La Historia se atraganta con sucesos recientes y engulle tantos de los antiguos como puede. ¿La guerra de 1956?, ¿qué? (Sacco, 2010: 8-9).

La búsqueda de contrapunto a los discursos oficiales de la Historia se observa en otras obras, como en *Palestina*, en la que la página 132 es muy significativa. Dentro del capítulo “Hacerse con la película”, Sacco pretende narrar lo acontecido en un enfrentamiento entre colonos israelíes y árabes el día antes en Hebrón, en el que hieren a cuatro palestinos por disparos israelíes. Investiga el suceso, entrevista a testigos y se

acerca, libreta en mano al lugar, con el objetivo de discernir cuál de todos está más cercano a la verdad de lo ocurrido (realizando el trabajo de periodista).



Figura 4.20. Página de *Palestina* que incluye varios niveles de información de fuentes, hasta una noticia de un recorte de periódico real

En esa citada página, el autor realiza una comparativa entre la versión de un testigo ocular del acontecimiento (que aparece ya desde la página anterior), con la aparición del propio Sacco como voz externa crítica, y lo aparecido en un recorte de prensa de una noticia publicada en *The Jerusalem Post* el día después del enfrentamiento titulado “Siete heridos en incidente armado en Hebrón”, que reproduce también. Ahí aparece

otra versión de lo ocurrido, desde el punto de vista israelí, poniendo de manifiesto que la verdad de un acontecimiento depende de la perspectiva y de quién la cuente. Este contrapunto constituye un ejercicio de estilo periodístico en viñetas.

Los cuatro recursos técnicos del neoperiodismo de Wolfe están presentes en las obras de Sacco, que además utiliza las fórmulas propias del arte secuencial que explicase Will Eisner, así como rasgos de los escritores de no ficción creativa. Lo primero de todo es convertir a las personas en personajes. Es sobre sus vivencias y percepciones sobre los que va construyendo su obra.

La pluralidad de versiones dotan al contenido de una imagen global muy potente, algo que se observa, por ejemplo, en *Gorazde*. Hay fuentes ávidas de contar, mientras que otras son resistentes, a causa del dolor; tanto personales como institucionales. En cualquier caso, los cómics de Sacco se desarrollan como narraciones corales en las que él, como periodista, toma prestado los puntos de vista y las declaraciones de sus entrevistados para conformar, con cada uno de ellos, el puzzle final, comportándose, en cierta medida, como literatura de testimonio. El resultado es una fusión entre las voces primera y tercera, que da lugar a una nueva voz diferente, que no pertenece ni al autor ni a los testigos.

Entre las fuentes institucionales citadas por Sacco se encuentran: Ratko Mladic, máximo dirigente del ejército serbobosnio; el secretario de Estados Unidos Warren Christopher; al comandante general de la ONU y responsable militar en Sarajevo de las fuerzas de UNPROFOR, el general Bertrand Janvier; Theodore Herzl, fundador del sionismo moderno; el primer ministro israelí Ben Gurion; el expresidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, o la primera ministra israelí Golda Meir, entre otros. Sacco recoge testimonios y, como buen periodista, los pone en duda, como ocurre en *El Mediador* con el personaje protagonista, Neven. Desconfiar, o al menos poner en cuarentena ciertas informaciones, ciertos testimonios, es un buen instinto profesional. Al cuestionar sus propias fuentes, Sacco consigue que se aumente la confianza en sus obras.

Como periodista, Sacco busca con su testimonio contextualizar los hechos históricos pero también contrastar los relatos que obtiene de las víctimas; en ocasiones, este ejercicio sirve para ponerlos en duda. El autor es siempre consciente de que el suyo es un relato no ficticio en el que su propia naturaleza, periodismo, se ve reflejado como profesión y como discurso dejando patentes sus propias limitaciones y trabas: la capacidad de percepción, la

memoria y la destreza del reportero, etc., haciendo gala de una dimensión meta periodística (España Barros, 2014a: 104).

La narración son escenificaciones construidas tanto con lo observado en primera persona, como con la reconstrucción de los hechos contados por los testigos entrevistados. La caracterización, la ambientación y el uso del modelo de conversación en las viñetas, dotan a sus obras de un cariz humano, que con frecuencia es el gran olvidado en el periodismo tradicional. Están las preguntas básicas de las W del periodismo, pero utilizadas al servicio de las narraciones de esas personas convertidas en personajes, que son el centro. En sus páginas, la acción siempre es una recreación de lo contado por los personajes. Algo que también se observa en historias como la de Pérez Reverte en *Off the Record*, o en obras de otros cómic periodistas. Sacco busca contar lo que aconteció a otros, por lo que se pone en su piel para vivir como ellos.

Las personas que viven debajo de los titulares son lo único que me importa, pero mi manera de actuar también depende de las circunstancias. En Palestina y Bosnia iba a dos velas, sin pase de prensa ni autoridad. Estaba obligado a comer en los garitos, a alojarme en casas particulares, a sentir la calle (Magi, 2009).

En el detalle de los dibujos se observa la tarea de contextualización, fruto de la laboriosa documentación llevada a cabo antes, durante y después del trabajo de campo.

Sacco es uno de los historietistas que ha actualizado en el cómic el legado del ‘Nuevo Periodismo’, como indica Rocco Versaci, rechazando ciertas actitudes de la prensa corporativa e intentando socavar la historia oficial para dar voz a colectivos poco representados en los medios tradicionales. [...] Sacco viaja grabadora en mano al territorio en conflicto para ofrecer la versión de los hechos de musulmanos concretos, individuos con nombres y apellidos. [...] Sacco también suele mostrar el proceso de realización del propio reportaje, incorporando testimonios contradictorios o coincidentes –a veces de las dos partes en conflicto–, las pistas falsas o el material que tuvo que descartar en la edición final, o bien comparando testimonios recabados con los titulares de prensa sobre los mismos hechos. Con ello nos recuerda que ‘ninguna noticia –ya cubra el conflicto palestino-israelí, o una investigación y juicio por asesinato– nos llega sin filtrar; las noticias están compuestas de historias, y las historias siempre tienen autores’ (Pérez, 2013: 273).

En *Gorazde: Zona segura* se aprecia a la perfección la sutileza de la combinación periodística y narratológica del propio medio en viñetas. Cabe destacar el uso de los

primeros planos en viñetas de declaraciones, como si estuviera grabándolo con una cámara, en las que, además, aparece el nombre de la persona que está contando los hechos. Sacco se coloca en frente, y aparece en la propia viñeta. Jugando con los recursos del cómic, Sacco subraya algunas palabras dentro de las viñetas o de los cuadros de texto para enfatizar ese concepto, para dirigir la atención del lector. En los mismos cuadros de texto, que históricamente se han utilizado en el cómic para contextualizar la acción o como vehículo de la voz interior del personaje central, Sacco pone sus palabras y sus pensamientos.

¿Por dónde íbamos? ¡Ah, Gorazde! Un enclave casi exclusivamente musulmán. [...] Estábamos aislados. Estaban aislados, para ser precisos. Tanto Emira como todos los que estábamos a punto de conocer. En cuanto a mí, no os preocupéis. Gozaba de rutas de huída exclusivas, todas bien señaladas... Si el cerco volvía a cerrarse, con mostrar mi tarjeta Azul de la ONU podría salir de allí y regresar a Sarajevo... o incluso a casa, con mamá, si las cosas se ponían feas de verdad (Sacco, 2015b: 7).

Otros recursos estilísticos de este autor en sus obras son los cambios de las escenas diurnas (con fondos blancos, sencillos, luminosos) y las nocturnas (con fondos negros, oscuros, y los dibujos que conforman las viñetas rallados hasta el detalle). Además, los interludios documentales, las partes que servían para dotar de contexto histórico, aparecían como páginas en las que las calles entre viñetas y los márgenes eran negros. Así, de un primer vistazo, gracias al código de color (márgenes y páginas blancas para las historietas actuales y márgenes y páginas negras, para las del pasado) se podía diferenciar cada parte del relato reportajeado en profundidad, al más puro *Depth Reporting*.

En [...] ocasiones las explicaciones de antecedentes y contextos vienen de la mano de un habilidoso uso de los recursos de la narración gráfica, tal y como ya había hecho Spiegelman para detallar el funcionamiento de los campos de concentración o de los escondites judíos. En este caso, el uso de mapas y diagramas orientativos aparecen superpuestos sobre o al lado de ilustraciones y textos, al igual que Spiegelman dibujó en su día el funcionamiento de los campos de concentración nazis (España Barros, 2012).

Sacco utiliza también una técnica muy poco común, que es la de colocar cartelas (o cuadros de texto) que discurren a lo largo de más de una viñeta o que incluso se

superponen sobre las viñetas. Esto se le ocurrió después de leer a Louis-Ferdinand Céline. Le encantaba cómo construía frases dramáticas a base de puntos suspensivos, como declaraciones entrecortadas. Le parecía algo muy efectivo y quería encontrar la manera de aplicar eso al cómic.



Figura 4.21. En esta página se puede observar el uso que hace de los cuadros de texto, parcelándolos por las viñetas

Lo que hizo fue separar las palabras de la frase un poco más de lo habitual, algo no muy complicado en el formato de viñetas, y así colocaba esas frases en cartelas fragmentadas que iban guiando el ojo del lector. Lo que busca con ello es un efecto dramático y con esta técnica también enfatiza la sensación de dispersión relacionada con el hecho de que muchas cosas están ocurriendo al mismo tiempo (Sacco, 2015d).

Las viñetas que dan soporte a sus reportes no se pelean con el rigor con el que trabaja el testimonio de sus fuentes, el que aplica cuando realiza sus entrevistas, toma fotos de los lugares que visita

y hace rotar el punto de vista en el *New Journalism*, para lograr que sus cuentos avancen de una manera lenta, a veces silenciosa, pulsada, iluminando las costuras del reportaje, valorando la excelencia en la reportería y el rigor de la información recabada, con un tono que hibrida la etnografía con el relato de viajes y la investigación periodística clásica (Gorodischer, 2014).

Joe Sacco hace todo lo que Gomis apuntaba: “se acerca al lugar de los hechos, a sus actores, a sus testigos, pregunta, acopia datos, los relaciona, y después todo eso lo acerca al lector u oyente, con los recursos de la literatura y la libertad de un texto firmado, para que el público vea, sienta y entienda lo que ocurrió, lo que piensan y sienten los protagonistas, testigos o víctimas, y se haga cargo de lo que fue el hecho en su ambiente” (1991: 45).

El tipo de periodismo que a mí me interesa es precisamente el que tiene un impacto bajo en el lugar, sobre el terreno. A menudo uno llega y ve un equipo de televisión, por ejemplo, que suele estar formado por dos o tres personas trabajando, y tienen un montón de cámaras y es algo muy aparatoso, y puede ser intimidante, la verdad. A lo mejor la gente interpreta un papel ante la cámara, actuando de un modo quizá más agresivo. En cambio, a veces tú quieres hablar con una persona y hay gente que se pone delante de manera voluntaria porque ve eso: un periodista con una cámara. Yo, en mi trabajo, a menudo paso mucho tiempo en un lugar. Es un lujo que puedo permitirme. Y cuando te ven tanto, al final dejan de prestarte atención. Cuando estaba en Gaza, después de dos meses, cuando ha pasado la primera semana, que es la de la novedad, eres el típico forastero aburrido que no hace más que preguntas. Por lo que está muy bien, desde mi punto de vista, tener ese impacto bajo (Matos, 2014b).

Eso es puro periodismo, tal y como apuntaba Kapuscinski en su obra *Viajes con Heródoto*. El periodista “viaja, observa, habla con la gente, escucha sus relatos, para luego apuntar todo lo que ha aprendido o, sencillamente, recordarlo. [...] No se contenta con lo que alguien le ha dicho, sino que intenta comprobarlo todo, contrastar las versiones oídas, formarse una opinión propia” (2006: 119-120). Según la teoría, estos requisitos son los que se asocian con un reportero y coinciden con las rutinas de trabajo del autor de *Palestina*.

Hago decenas de entrevistas, como cualquier periodista. Sin embargo, lo que necesito son sugerencias visuales, así que a veces planteo a mis fuentes preguntas muy raras, del tipo: ‘¿Cómo ibas

vestido?’. No paro de tomar fotos de los mismos detalles: un coche, una casa; a la hora de representarlo no quiero inventar nada. Dibujo solo cuando no es recomendable sacar la cámara, en los *check point*, por ejemplo. Los soldados israelíes no agradecen las fotos, entonces esbozo con el bolígrafo. Cada vez que cruzo voy añadiendo detalles (Magi, 2009).

Sacco no dibuja directamente cuando llega a su habitación de hotel, a su casa o a su estudio. Primero pasa las grabaciones que ha hecho y ordena todo el material que ha recogido. Por ejemplo, para ordenar todo lo que tenía antes de empezar con *Notas al pie de Gaza*, tardó tres meses. Luego se pone con ello. Sin esperar demasiado. Sin reposar lo vivido, ya que no desea que se le vaya de la boca “el sabor de las historias”.

[...] Joe Sacco es un reportero que no conoce la prisa. Rumia sus historias y luego las cuenta usando los cómics. Su mirada, que sabe esperar, valorar el detalle, junto con un trazo de realismo exagerado a lo Robert Crumb, funciona como una sonda que caza los aspectos cotidianos de los conflictos. Los que quedan fuera de las páginas de periódicos y de los telediarios (Magi, 2009).

Acercarse a historias duras, con grandes dosis de tragedia, también le ha traído consecuencias a este particular profesional. Cuando está en la soledad de su casa, revisando sus notas, reviviendo un testimonio increíble, complicado, y se pone a dibujar, a veces le ocurre lo que él ha denominado como “Joe Sacco’s Trauma Syndrome”.

Al comienzo de su carrera, su forma de contar las noticias no interesó a los medios. Su tercera pasión, viajar, lo llevó a comienzos de los 90 hasta el escenario de la Guerra del Golfo. Se involucró en la política del Oriente Medio en el propio terreno israelí y palestino, codeándose con soldados y ciudadanos de ambos bandos. Parte de esa ‘desadaptación’ de Sacco se manifiesta en su sistema de trabajo: No es un periodista de sala de redacción, de satélites o de ruedas de prensa. No narra los grandes acontecimientos sino los pequeños detalles de la gente, lo cotidiano, lo que no sale en las noticias (Kienyke, 2014).

Continuando con su relación de este Nuevo Nuevo Periodismo (o cómic periodismo) y su antecedente directo, el Nuevo Periodismo, Sacco utiliza el presente histórico como tiempo verbal básico de sus narraciones en viñetas para prevalecer así sobre el asilamiento temporal, luchando contra una de las limitaciones mayores del

periodismo: la temporalidad (muchas veces definida por la inmediatez y la urgencia). La narración transmite algo que ya sucedió, pero que tiene ecos en el presente.

[...] Cabe señalar otra de las características más reveladoras en cuanto a la naturaleza periodística de las obras de Sacco. Esta viene dada por el juego de contrarios. Si una de las limitaciones del periodismo es la temporalidad, el pasado verbal confina el espectro temporal de interés, por un lado, por lo que el relato debe de estar marcado por la inmediatez y la urgencia; al igual que los autores del Nuevo Periodismo utilizaron con frecuencia el presente histórico para superar el aislamiento temporal, Sacco se instala en él para relatar sus historias. El lector se identifica con la experiencia expuesta en el libro porque comparte un mundo que, a fin de cuentas, es el suyo propio y de esta manera se integra mejor en el proceso narrativo. El cómputo general de lo anterior es que su uso de la no ficción transmite algo que ya sucedió pero que tiene ecos presentes (Espiña Barros, 2012).

En la obra de Sacco hay un constante juego entre el presente y el pasado. Algo que se aprecia incluso de manera visual, con cambios en los colores de las páginas, en las vías entre las viñetas. Porque entender pasado y presente es esencial para poder vislumbrar el futuro.

Eso es otra de las cosas que te permite el cómic, poder llevar a la gente al pasado. Se puede transportar a la gente al pasado mediante la fotografía también pero a veces el problema con la fotografía es que la tecnología ha cambiado, ha avanzado tanto que el blanco y negro del pasado frente al color de hoy, o el extraño color que tenían los sesenta comparados con nuestro tiempo... [...] Lo bueno del cómic es que convierte la transición de presente al pasado en algo más orgánico, al fin y al cabo es la misma mano la que está dibujando algo hoy que en 1956. Es el ojo el que hace la transición dando lugar a la sensación de que el pasado y el presente están muy conectados (Espiña Barros, 2014b).

En cuanto a la forma, Sacco también sigue las técnicas propias de la literatura de testimonio, el subgénero nacido en la década de los sesenta en América Latina usado por la izquierda como denuncia de los abusos contra los derechos humanos realizados por las dictaduras militares. Es un tipo de narración que casa con los géneros interpretativos.

La estructura del relato de Sacco guarda también relación directa con los géneros interpretativos. La mayoría de las veces, el

periodista opta por un relato cronológico en el que va insertando flashbacks que nos acercan emocionalmente a los protagonistas de la información, en los que transcribe sus testimonios directos. Las marcas temporales, al mismo tiempo que las citas, las marca con letreros o etiquetas propios del lenguaje del cómic, que sirven de apoyo para seguir el hilo de una narración con saltos temporales, próxima a lo cinematográfico, y que sigue un esquema circular. Muchos de esos saltos temporales constituyen auténticas lecciones de historia que hacen las funciones de *background* propias de reportajes y noticias de seguimiento de un tema (Pérez, 2007: 26).

Sus obras se dividen en unos capítulos muy particulares, que en realidad son una suerte de episodios, representaciones de trozos de memoria que los lectores deben ir anudando para comprender la historia completa.

Siguiendo las pautas del Nuevo Periodismo, el autor desarrolla en sus obras un espectacular trabajo de ambientación. La atmósfera en la que viven las víctimas de los conflictos armados es fundamental para llegar a comprender su naturaleza. De ahí el detallismo de sus dibujos, ruidosos y expresivos, especialmente en las páginas que dan apertura a las historias (Espiña Barros, 2012).

Las obras de este Nuevo Nuevo Periodismo, además, tienen un tono desesperanzado en relación al propio periodismo. Para Sacco, por mucho que intente dar voz a los que no la tienen, salir de la espiral del silencio en la que los medios han convertido algunos conflictos armados que a nadie le interesa resolver es imposible.

Las historias que más me interesan son las que tienen que ver con la gente corriente. También me llaman la atención los asuntos que tienen que ver con la justicia. Hay muchas personas que están siendo desposeídas de este mundo [...]. Yo estoy interesado en darle voz a esas personas. Supongo que, de algún modo, en mi trabajo existe una especie de esencia ética. Sé que los periodistas tienen que ser objetivos y todo eso, pero no puedo evitarlo. Mi trabajo consiste en hacer una especie de foco sobre los temas que de verdaderamente importan, aunque nadie salga herido o haya personas que no tengan voz. Es una cuestión moral, creo (Acuerdo, 2013).

No importa lo que ocurra, nada cambia, tan sólo el pensamiento crítico de los lectores críticos. Con todo, su voluntad es la de no ser indiferente al sufrimiento, no

ceder ante la comodidad para evitar complicaciones. En sus obras, toma partido desde el testimonio, en su día a día se moja, se mete en el fango, con sus botas, sin temor.

Las viñetas del cómic periodismo, tanto las de Sacco como las de los otros representantes del movimiento, saltan de la página y golpean al lector con grandes dosis de cruda realidad. No se centran en el horror, pero tampoco pasan de largo. En sus páginas todo está medido, cada detalle informa.

4.2.4. ¿Periodismo objetivo? Periodismo honesto

En 1921, Charles Preswitch Scott, que por aquel entonces era editor de *The Manchester Guardian* (cabecera que se convertiría en *The Guardian*) escribió: “Los hechos son sagrados, las opiniones son libres”. Esta frase definió y reflejó la creencia en la objetividad periodística, proclamada por la prensa liberal burguesa a partir de finales del siglo XIX (a mediados de siglo nacía el periodismo moderno, en un momento en el que el positivismo constituía la cultura dominante) como mecanismo de autolegitimación. De ahí que se convirtiera, con posterioridad en paradigma y en uno de los principios éticos del periodismo.

La separación de hechos y opiniones, la imparcialidad y la neutralidad, fueron también avaladas por la convicción o la creencia liberal en el proceso de “autojusticia”, es decir, que el hombre es capaz de discernir lo *bueno* y lo *verdadero* a pesar de estar sometido a un alud de informaciones, unas verdaderas y otras falsas (Galdón, 2001: 20).

Martínez Albertos insistía en que es obligación del profesional esforzarse en separar hechos de opiniones, o al menos que en los relatos periodísticos no haya intencionalidad y se juegue limpio en el comentario, al tiempo que lamentaba que sean los mismos periodistas “los primeros en no mostrar mucho interés en delimitar claramente el campo de los hechos del campo de las opiniones” (Martínez Albertos, 1989: 64).

González (2008) cita a Jorge Ricardo Massetti (2006: 238), fundador y primer director de *Prensa Latina*, quien veía en la objetividad otro punto diferente al de Scott: “Nosotros somos objetivos pero no imparciales. Consideramos que es una cobardía ser imparcial, porque no se puede ser imparcial entre el bien y el mal. Nos llaman agitadores, pero eso no nos asusta...”. Para Massetti, la objetividad implicada una toma de posicionamiento, más que enfrentarse a los hechos desde una aparente neutralidad. En cualquier caso, el debate está abierto.

La objetividad periodística más pura aboga, desde el punto de vista epistemológico, por que el periodista puede y debe limitarse a reflejar los hechos tal cual son, sin interferencias subjetivas. Además, desde la ética de la profesión se interpreta como un ideal imposible o muy difícil de alcanzar, pero por el que vale la pena luchar.

En ambos planos, la objetividad periodística ha estado asociadas por la búsqueda de la verdad, desde el extremo de considerar como objetivo lo verdadero, lo incuestionable, aquello que está más alejado del sujeto. Espiña Barros piensa que Sacco hace lo contrario, pero eso no le resta credibilidad.

Durante un tiempo se nos ha dicho que el periodista no debe ser el protagonista de las historias, es cierto. Se nos ha dicho también que debe borrar sus huellas en pro de la milonga de la objetividad. Falso. Sacco está en sus cómics por la sencilla razón de que en ellos aparece lo que él, como periodista, ve. Trabaja con todas las armas del oficio, todo el abanico de fuentes desde las oficiales a los testigos, pasado por las documentales. Las calibra y, adelantándose al lector, el Sacco periodista muestra sus dudas, él presenta el material, pero son los lectores los que deben juzgar. Su único posicionamiento claro está a favor de las víctimas. Ello no le resta ni un ápice de crítica, pues nada en el mundo es blanco o negro y la presencia de Sacco lo deja claro en cada momento (Espiña Barros, 2014d: 227).

En el estilo periodístico tradicional, el “yo” debe estar ausente, ya que aunque el periodista firme, su presencia debe ser implícita, no explícita. Esto ocurre en especial en noticias, aunque en reportajes y crónicas puede aparecer en cierta medida.

De acuerdo con la ideología periodística predominante, tienen por objeto ser afirmaciones impersonales de hecho. El “yo” puede estar presente sólo como un observador imparcial, como un mediador de los hechos (Van Dijk, 1990: 113).

Siguiendo en la línea de Teun A. Van Dijk, cabe preguntarse si para preservar la objetividad debe desaparecer del todo el “yo” periodista. Parecen sugerir que sí en relación al uso del lenguaje neutro y a la introducción de la opinión personal. Sacco, en cambio, lucha por que su “yo” periodista esté presente y se deje ver.

Como siempre, me dibujo en mis planchas. Los lectores entienden así que lo que ven es mi punto de vista personal. Estudié periodismo, pero creo que la objetividad es una ilusión. Cuando preparamos un reportaje seleccionamos el material. No soy

objetivo, pero sí trato de ser honesto. Por eso entro en la escena, es mi manera de aclarar que soy filtro y lupa de la historia (Magi, 2009).

Para el autor holandés, aunque los periodistas son partidarios de no mezclar información con opinión, ésta suele aparecer, aunque sea de forma indirecta. Él divide la opinión en: “evaluación” (caracterizada por valorar los acontecimientos) y “expectativas” (formulación de las consecuencias relacionadas con el suceso).

Van Dijk habla también de “dispositivos estratégicos que relacionan la verdad y la credibilidad”, enumerando una serie de recursos entre los que destacan: el uso selectivo de fuentes, modificaciones en la relaciones de relevancia, desde la descripción coherente de los hechos, usando de forma selectiva los testimonios de personas y de instituciones fiables, oficiales, bien conocidas y creíbles, citando a testigos oculares (Van Dijk, 1990).

Esto se ha traducido en el trabajo periodístico en la inclusión de marcas de veracidad, que pueden ser referencias entrecomilladas a las citas de las fuentes, fechas, horas, cifras y detalles sobre la presencia del periodista en el lugar de los hechos.

Los artículos periodísticos genuinos pueden proporcionar opiniones, a pesar de la creencia ideológica de muchos periodistas en el sentido de que la noticia sólo debe presentar los hechos y no la opinión. Esto se hace más obvio en los artículos de fondo; que constituyen un tipo específico de artículo periodístico (Van Dijk, 1990: 19).

Algo que se observa también en las piezas cómic periodísticas, que son artículos de fondo. Aunque usando un lenguaje preciso, sin adjetivos ni adverbios excesivos que compusieran una descripción más literaria. En este punto, Sacco hace lo contrario. Sus narraciones son lo más literarias posibles y sus atmósferas, gracias a la parte gráfica de sus relatos, muy detalladas y conseguidas. Todo ello desde la veracidad.

[...] Un dibujo refleja la visión de cada dibujante individual. No creo que esto deba desterrar las crónicas dibujadas del mundo del periodismo. Creo que es posible ser riguroso dentro del marco subjetivo de una obra dibujada. En otras palabras, los hechos [...] y la subjetividad no se excluyen mutuamente. Yo, por lo pronto, acepto las implicaciones del reportaje subjetivo y profiero ponerlas de manifiesto. Ya que es difícil (pero no imposible) distanciarme de una narración, por lo general ya no lo intento. El

efecto, en términos de periodismo, es liberador [...] (Sacco, 2012: 3-4).

Hasta hace poco, el llamado Periodismo Objetivista contenía gran porcentaje de adeptos, aunque la tendencia está cambiando.

El porcentaje de adhesiones que el modo “objetivista” de entender el Periodismo ha recogido es abrumador. Hasta fechas muy recientes, en las que han aparecido las primeras disensiones, la práctica totalidad de los libros de texto y manuales de redacción periodística han presentado como dogmas indiscutibles las normas de la separación nítida entre la *información* y el *comentario*, también en cuanto a los espacios hemerográficos; las afirmaciones de que el periodista se debe ceñir a transmitir hechos (o declaraciones), absteniéndose de manifestar sus ideas personales sobre esos hechos (o declaraciones) y, por tanto, de usar “palabras valorativas”; la recomendación de utilizar obligatoriamente el “método” de la pirámide invertida... (Galdón, 2001: 25).

Galdón López argumenta que aunque ese tipo de periodismo pretenda aparecer como un fiel reflejo de la realidad al tiempo que erigirse como un medio para la libertad de opinión, es algo imposible. Ya que así sólo se puede llegar a transmitir una visión parcial y superficial de esa realidad, acumulando hechos redundantes, homogéneos, trivializados y fragmentados. Porque al idolatrar la actualidad se consigue sólo una visión artificial de la realidad y se está causando flaco favor a los productos informativos de fondo (Galdón, 2001), regresando al periodismo lento que mencionaba Sacco.

Es más, se puede hablar incluso de la existencia de unos *efectos desinformativos* y de unas consecuencias negativas para los periodistas y la sociedad en general, si se actúa con ese particular “objetivismo” (Galdón, 2001: 27).

Como se puede comprobar, la objetividad es un concepto muy ligado al periodismo. Podría decirse que demasiado ligado, incluso. Y es un concepto complejo. La RAE lo define, en su diccionario, como “cualidad de objetivo”. Buscando “objetivo” aparecen varias acepciones. Las cinco primeras son muy significativas: 1. Perteneciente o relativo al objeto en sí mismo, con independencia de la propia manera de pensar o de sentir; 2. Desinteresado, desapasionado; 3. Que existe realmente, fuera del sujeto que lo conoce;

4. Perteneciente o relativo al objeto directo o al paciente; 5. Dicho de un síntoma: Que resulta perceptible.

El periodismo objetivo, por tanto, tendería a ser un periodismo con independencia de la propia manera de pensar o de sentir (algo complicado, ya que el periodista, como ser humano, nunca puede dejar de pensar o de sentir, y en sus piezas, desde el enfoque, siempre habrá un parte de sí mismo). ¿Desinteresado y desapasionado? Lo deseable sería que no, que una pieza periodística, por muy aséptica que fuera, siempre incluyese parte de pasión y, desde luego, interés. Hacer lo informativamente relevante, interesante, debería de ser la máxima. Que el hecho exista realmente es algo básico, un pilar del periodismo, alejarse de la fabulación; y que salga fuera del sujeto que lo conoce para llegar al resto, por medio, quizá de sus testimonios, es algo claro también. Las dos acepciones finales son las más claras: el periodismo objetivo está relacionado directamente con el objeto y debe resultar perceptible, ser un síntoma de algo que está ocurriendo.

Lo más importante y una de las claves del tema de la objetividad se encuentra en los “juicios de valor”. Grijelmo los define como “aquellos que constituyen las impresiones que los hechos producen en la sensibilidad de las personas” (2004: 94). No se deben confundir con los “juicios de hecho”, que “pueden ser demostrados, o al menos admitir una fundamentación científica” (2004: 94). Los juicios de valor funcionan en relación a la formación, los gustos, las modas culturales... de las personas que los utilizan, por lo que se alejan del apartado objetivo de la realidad. Joe Sacco nunca hace juicios de valor en sus obras, sino que incluso es capaz de cuestionarse lo que él está mirando, hasta sus propias fuentes.

Aún así, en las obras de Sacco se aprecia que lucha contra esa omnisciencia neutral de la que hablaba Albert Chillón:

La contención del yo del escritor a que obliga el uso de la omnisciencia neutral comporta la resolución de considerables obstáculos técnicos: el autor no puede seducir al lector –como hace Wolfe a menudo, pongamos por caso ni con digresiones efectistas ni con pirotecnias expresivas, sino por medio de la cohesión arquitectónica del texto. La omnisciencia neutral tolera menos ardidés y trucos que la editorial; los diferentes materiales del relato deben estar necesariamente bien trabados, de manera que el conjunto encaje sin chirriar. La omnisciencia neutral es, quizá, el punto de vista que presenta más dificultades de ejecución. Exige, por un lado, una documentación e indagación

exhaustiva s que permitan relatar no sólo los hechos desnudos, sino también la manera en que fueron vividos, pensados y sentidos por sus protagonistas; y por otro, una férrea disciplina narrativa que teja en un tapiz armónico los cabos sueltos de la historia. La tentación, para el periodista, es siempre opinar abiertamente por medio de digresiones e incisos, pero la omnisciencia neutral le obliga a observar una contención disciplinada y a que las ideas que quiere destilar emanen con aparente espontaneidad de la arquitectura del relato (Chillón, 1999: 274).

El periodismo de Joe Sacco se incluye en la tendencia del periodismo comprometido, un tipo de periodismo que lucha por defender una opinión y un punto de vista concreto. Todo ello sin violar la imparcialidad informativa.

Guillaume Fourmont (2010) cita a Joe Sacco, quien se muestra rotundo sobre la objetividad: “La objetividad no existe. Los periodistas creen que hacen bien su trabajo cuando consiguen las versiones de los dos lados, pero su labor no termina ahí. Hay que ir más allá, hay que mostrar lo que realmente está pasando en el terreno. No pretendo dar mi opinión sobre un conflicto, sólo soy honesto”.

Porque un periodista que no cree en nada, no es creíble. Mientras que uno que manifiesta de forma coherente y honesta en que cree, sí. Porque una objetividad mecaniza sólo aporta informaciones simplistas, maniqueas, sin contextualizar, sin analizar, sin interpretar ni llegar a conclusiones. Tan sólo se queda en la superficie de los hechos.

[...] La ecuanimidad no debería ser usada para encubrir la desidia. Si hay dos o más versiones de un suceso, un periodista tiene que investigar y considerar cada afirmación, pero en última instancia el periodista tiene que llegar al fondo de cada versión, independientemente de quién la sostiene. El periodismo tiene tanto que ver con ‘lo que dijeron que vieron’ como con ‘lo que yo mismo vi’. El periodista debe empeñarse en descubrir qué pasa y contarlo, no castrar la verdad en nombre de la neutralidad (Sacco, 2012: 4).

Ahora también ha empezado a hablarse de la intencionalidad, entendida como un término medio, como una salida al problema de este debate. Buscando llegar a la reflexión sobre lo que el periodista, como agente de la información, sobre cuáles son sus intenciones expresas y cuáles, las implícitas. Una de las claves para informar libremente.

La naturaleza de esas intenciones señala el grado de libertad de la información. Saber cuáles son las intenciones explícitas, traer a conciencia las intenciones que permanecen en el subconsciente, son procesos necesarios para quien quiere informar con libertad. La información libre, sin descartar la preocupación por la información verdadera, está resultando de mayor importancia que los anteriores esfuerzos para saber si era verdadera o no. Quizás porque existe la intuición de que, al ser libre, tiene las máximas garantías para ser verdadera. Es indudable que, junto con la evolución conceptual, ha habido un cambio de prácticas (Restrepo, 2001: 5).

Lo que el informador debe buscar entonces no es tanto ser objetivo, sino ser creíble y honesto.

[...] Vas a un sitio y cuentas lo que ves. Y punto. Olvídense de la objetividad y esas mandangas que les han contado. El hombre es por naturaleza un ser subjetivo, pasea su opinión por donde va. Y si no, manda recado. Alguien dijo una vez que en el periodismo no hay que ser objetivo, hasta con ser honesto. Y los cómics de Sacco rezuman honestidad. [...] (Espiña Barros, 2014d: 227).

Esa construcción de la credibilidad es más exigente el antiguo imperativo de la objetividad. Implica un mayor esfuerzo, sin pausa en la búsqueda y obtención de la verdad en los hechos, sino yendo más allá, a los protagonistas y a los lectores. Además de controlar, al mismo tiempo, las intencionalidades. Joe Sacco sabe que en según qué cosas ser objetivo es imposible.

[...] Hay quien piensa que se puede ser objetivo. Quiero decir, puedes ser objetivo acerca de un accidente, un hecho determinado. Pero hay cosas, como el sufrimiento humano, sobre las que no se puede ser objetivo y yo no lo soy. Hay una cosa que me obsesiona, cuál es la verdad que se esconde detrás del sufrimiento. ¿Es el sufrimiento el que causa el sufrimiento? Puede. O es la combinación de muchos factores. Yo creo que el periodismo objetivo entendido a la manera norteamericana al final resulta simplemente en contar las diferentes versiones de una historia y se considera que el trabajo está hecho. Yo no creo que esto sea así. El trabajo de un periodista es tratar de acercarse lo más posible a la verdad. Todos somos subjetivos. Yo puedo reconocer que tengo ciertas simpatías y tú puedes juzgar mi trabajo en función de esa información. Lo importante para mí es ser honesto. Incluso aunque tenga ciertas simpatías por un determinado grupo, no significa que estos sean ángeles, que su

comportamiento sea el correcto, pero como periodista tengo que informar de ello (España Barros, 2014d)

El periodista actúa como guía, como mediador, y es a través de sus informaciones como permite a la sociedad identificar sus propósitos, involucrándola en el contenido y el resultado final.

Estoy tratando de desmitificar lo que los periodistas hacen, en varios niveles, mostrando que a veces los periodistas confían en personas que pueden no ser fiables. [...] En última instancia, confío en mis ojos. [...] No me fío de los portavoces (Sheppard, 2006)

Las verdades que se aprecian en la obra de Sacco son relativas, son las verdades de ese mosaico de testimonios que las conforman, las verdades de sus recuerdos, que son verdades frágiles, como lo son sus memorias (algo que apunta en más de una ocasión). Pero son verdades que desarman por ser personales, incluso la del propio autor, que deja claras. En las obras de Sacco, aparecen sus opiniones y su punto de vista desde una triple perspectiva: la del autor de cómics/dibujante, la del periodista y la del personaje.

En la descripción del narrador como personaje, hay que reconocer que la historieta agrega una cualidad: este tipo de discurso siempre va a explicitar su carácter de artefacto, artificio, relato ficticio, ‘hecho’, ya que no puede borrar las marcas de la instancia de enunciación (dibujo y guión) del texto terminado. Por esto, [...]se puede considerar que el dibujo que hace de sí cumple tres funciones: activa al sistema pronominal (yo-tú, nosotros-ellos) que está en la base de la configuración narrativa, al mismo tiempo en se instituye como su firma periodística y como la ineludible huella de su subjetividad (Meriles, 2011: 7).

Pepo Pérez (2013: 273) cita la obra de Charles Hatfield, *Alternative Comics. An Emerging Literature* en su capítulo sobre la novela gráfica en el apartado sobre el Nuevo Periodismo en viñetas: “Reconociendo justamente ese aspecto subjetivo de su trabajo, el propio Sacco se introduce como personaje en sus historietas, un elemento propio del cómic autobiográfico que, como observa Hatfield, permite un intercambio complejo ‘entre la actividad personal del autor y su acopio de relatos de otras personas’. Sacco no quiere separar el relato de su autor, y lo hace para no ocultar al lector el punto de vista, como ocurre en tantos casos”.

Joe Sacco, en sus obras, se encuentra en el equilibrio entre ser fiel a las vivencias personales, desde la descripción (en una vertiente autobiográfica) y tener un cuidado especial con los relatos de los otros, desde la reconstrucción (vertiente periodística). Dos puntos que se unen en cada página de manera consciente y buscada.

Los cómics de Joe Sacco sobre la guerra de Bosnia confiesan abiertamente las debilidades personales del autor, así como las incongruencias o los errores que comete en el ejercicio de su oficio de periodista. Pero son en parte estas franquezas las que le ganan el crédito del lector. Sabemos que Sacco no es sino un tipo vulgar que querría contar lo que sucedió y que incluso al realizar esa tarea incurre en meteduras de pata que la empañan. Y precisamente porque son incompletos, limitados y defectuosos, porque el periodismo que practica es falible, sus reportajes tienen el valor de testimonios francos (Díaz de Guereñu, 2014: 99).

Sacco se considera a sí mismo, principalmente, un dibujante, porque eso le ofrece un panorama mayor de posibilidades a las que adscribirse. Sus obras son rigurosas, honestas y detalladas.

Afortunadamente, no hay manual de estilo que le diga al periodista de cómic hasta dónde tiene que llegar en la reproducción exacta de los detalles. El ilustrador dibuja con la verdad esencial en mente, no con la verdad literal, y eso permite una gran variedad de interpretaciones para acomodar una gran variedad de maneras de dibujar (Sacco, 2012: 3).

Del periodismo le atraía la adrenalina de escribir contra el tiempo y la de idea de conocer las historias de otras personas. Al menos en teoría, ya que en la práctica, los trabajos profesionales que consiguió al principio terminaron por desilusionarle. No cree en el periodismo objetivo, cree que lo que pueden ser objetivos son los hechos, aunque no cuenten la historia completa, ya que ésta está formada por diferentes puntos de vista que, además, cambian con el paso del tiempo.

Es muy importante en el cómic periodismo no cambiar las citas y no combinar o mezclar varios personajes en uno. Contar con tantos testimonios de personas, a veces hace que la historia sea más difícil de relatar, pero para mí es importante ser todo lo honesto que pueda con relación a lo que he oído y he visto; sin tomar atajos. De forma que pienso y trato por todos los medios mantener esa ética periodística, tenerla en mente en todo momento. [...] Modificar cosas no me parece ético.

Evidentemente, si uno está dibujando, el propio acto de dibujo es muy subjetivo. [...] Para mí, el dibujo es un acto de subjetividad y siempre va a haber una tensión entre las citas, que yo quiero mantener lo más precisas posible, y lo que dibujo. Porque en algún momento no va a ser perfecto. Es mi interpretación de lo que veo o de la experiencia de la persona con la que estoy hablando. Si es algo que no he experimentado personalmente tengo que preguntarle a la persona para que me explique, con todo detalle, qué ocurrió para poder dibujarlo. Cuando la persona reconoce el dibujo que yo hago como su experiencia, es cuando me siento más satisfecho (Matos, 2014b).

La narración de *Notas al pie de Gaza* transcurre entre tres grandes ejes: el proceso de investigación, la reconstrucción de los incidentes de 1956 y el contexto social de cotidianidad del conflicto en Gaza. La obra se divide en dos grandes bloques autoconclusivos: *Khan Younis* (de 17 capítulos de diferentes extensiones) y *Rafah* (de 41 capítulos). Entre ellos introduce un interludio costumbrista titulado *Fiesta*. Para la realización de esta obra, Sacco contó con el testimonio de 70 personas, de las cuales, tan sólo 8 aparecen como anónimas.

Las declaraciones se presentan, la mayoría de las veces, por “atribución directa” (con nombres y apellidos), son fuentes “primarias” que hablan de lo ocurrido en primera persona; “abiertas”, porque “no oponen resistencia”, aunque tampoco “asumen la iniciativa”, sino que es el propio Sacco el que contacta con ellos (o consiguen sus contactos por intermediación de otra persona conocida por él), por lo que estas fuentes son “exclusivas”, ya que la información que le aportan es “ignorada por los demás”. El número de fuentes, la calidad y su pluralismo, favorecen la potencia de la obra. Todo ello extrapolando la teoría de las fuentes de Héctor Borrat (Borrat, 1989).

[...] Así que la idea era transmitir algo que, en esencia, es de índole periodística. Pero también quería transmitirlo de un modo que pusiera de relieve la humanidad de aquellas gentes. Es probable que como periodista también puedas humanizar las cosas. Pero lo que yo pretendía era transmitir información sólida y veraz, o información contextual, o relatos de personas, y... Y que la gente lo leyera. Y también, sí, que se conmoviera. La misión del periodismo no es tanto conmoverte como informarte. E informar no es lo que... Es decir, naturalmente, me interesa informar, pero eso no es nada comparado con el impacto que yo busco. Para impactar, creo, hay que apoyarse en la vertiente artística. Si puedes mantener a la gente interesada, entonces es que lo artístico está funcionando. Este material es duro. Es brutal. En algunas partes, retrata maldad en estado puro. ¿Qué va a

mantenerte leyéndolo, entonces? Pues el hecho de que te importe. Para mí, el desafío, el arte, está en conseguir que los personajes sean humanos para que, así, le importen a la gente. Y lo consigo dibujándolos, mostrando sus rostros, retratando sus hogares y representando con exactitud sus personalidades (Sacco, 2015b: 256).

De esta forma, Sacco avala su crédito como reportero, ya que en ocasiones no se conforma con la primera versión y somete a escrutinio público los testimonios dudosos, en un insólito ejercicio de transparencia.

[...] Y de repente me di cuenta, con el tiempo realmente me di cuenta y llegué a comprender que el supuesto y denominado periodismo objetivo me había dado una visión desequilibrada del asunto. Porque solamente se presentaban los hechos, sin contar con otras informaciones que mostraban otras cosas. Nadie me daba contexto. Por lo que pude comprender que el periodismo objetivo te da los datos te da los datos concretos y específicos, pero no todos los datos. Por eso, lo que es importante para mí es ser una persona comprometida. Tengo un compromiso, pero quiero que el lector conozca ese compromiso. Que conozca mis empatías. Es decir, yo no trato a las víctimas como si fueran ángeles. Y a veces, cuando uno habla de estos periodistas que van de un lado para otro diciendo “esta historia también la he oído, en Bosnia también ha ocurrido” o que lleguen a un campamento de refugiados y pidan “quiero hablar con alguien que habló inglés y que hayan violado”, pienso que es algo muy ofensivo. Esto estropea el trabajo de otros periodistas que tienen una sensibilidad mucho mayor. Son cosas que hay que tratar con mucha delicadeza. Cuando la gente habla con los demás de su experiencia hay que tener cuidado porque se trata de hechos traumáticos. Y luego hay que tener mucho cuidado al hablar de lo que le ha pasado a esa otra persona. Yo hablé con gente en Gaza de cosas que les habían ocurrido hacía cincuenta años. Y cuando te lo cuentan siguen llorando. Cuando piensan en cómo su dignidad les fue arrebatada, con algo que ocurrió hace cincuenta años y que ya no importa, hay que tener mucho cuidado porque a ellos sí les importa (Matos, 2014b).

Son estas decisiones de estilo las que revelan sus intenciones, no sólo por obtener una información de calidad, sino por presentarla de la manera más informativa y periodística posible.

[...] La ventaja de un medio intrínsecamente interpretativo como el del cómic, está en que fomenta la relación personal del dibujante con cualquier sujeto que tenga a mano.. No le permite

encerrarse en los confines del periodismo tradicional, ni hacer del desapasionamiento una virtud. Para bien o para mal, el cómic es un medio inflexible, obliga al periodista de cómics a tomar decisiones, y esto es parte del mensaje (Sacco, 2012: 4).

Todo ello gracias a la estrategia creativa de combinar una sólida base histórica con una exposición periodística de los hechos, contribuyendo así a generar en la mente del lector una impresión de “verdad” similar a la sugerida en los contenidos de la prensa convencional. A todo ello contribuye la representación cíclica de las diferentes fases (búsqueda, recopilación y contraste de fuentes) durante todo el proceso investigativo.

Al comienzo de *Reportajes*, Sacco incluye un texto bajo el título de “¿Un manifiesto?” en el que habla, de la manera más abierta hasta el momento, sobre el cómic periodismo, la verdad objetiva, las diferencias con la fotografía o el fotoperiodismo y la forma de abordarlo todo.

[...] Siempre habrá, al presentar el periodismo en forma de cómic, una 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 en particular. Los dibujos son interpretaciones incluso cuando constituyen serviles representaciones de fotografías, generalmente entendidas como captaciones literales de algo real. Pero en un dibujo no hay nada de literal. Un dibujante de cómics ensambla elementos deliberadamente y los coloca con intención en una página. [...] Esta elección convierte el cómic en un medio inherentemente subjetivo. Pero esto no exime de responsabilidad al dibujante que aspira al periodismo. Las obligaciones comunes del periodista – informar con precisión, citar adecuadamente y comprobar afirmaciones– también le conciernen (Sacco, 2012: 2-3).

Para este autor, toda obra periodística implica, obligatoriamente un grado enorme de subjetividad desde su proceso documental, hasta el producto informativo final.

A pesar de la impresión que quieren dar, los periodistas no pasan desapercibidos. Sobre el terreno, en el momento del reportaje, la presencia de un periodista es casi siempre percibida. Los jóvenes blanden sus armas en el aire cuando un equipo de rodaje empieza a filmar, y se vigilan unos a otros cuando un reportero empieza a hacer preguntas. Al admitir que estoy presente en la escena, mi intención es indicarle al lector que el periodismo es un proceso con grietas e imperfecciones en el que se ve implicado un ser humano, no una fría ciencia llevada a cabo por un robot (Sacco, 2012: 4).

Por eso, no tiene miedo a aparecer en sus obras. Por eso las considera plenamente periodísticas. Para Sacco, el periodismo objetivo no existe.

[...] Yo no me considero a mí mismo un periodista objetivo en el sentido estricto del término. Y en muchos aspectos rechazo el término de “periodismo objetivo”, porque no estoy muy seguro de que sea posible. Porque a toda escena donde yo llego, llego como occidental, con todo mi bagaje, con todos mis prejuicios. Y hay cosas que me parecen raras y no puedo fingir que no me lo parecen. Lo que ocurre con el dibujo, es que el dibujo es un acto subjetivo. Incluso la fotografía, que se supone que es una forma de arte objetiva, realmente sigue siendo una forma de arte subjetiva. Yo tengo mis empatías. Precisamente esto se pone de manifiesta en aquellas personas o en aquellas cosas sobre las que yo decido escribir. Normalmente esas empatías se centran en las personas que en los medios generalistas no tiene voz. A mí lo que me interesa es ser honesto en el relato, no objetivo. Creo que la gente conoce bien mis prejuicios, pero por otro lado yo siempre trato de ser honesto con relación a las personas sobre las que escribo. Porque las personas que son víctimas y las personas con las que yo conecto, no son siempre ángeles. Y no creo en esa noción del periodismo en que uno cuenta una parte de la historia y cuenta otra parte de la historia desde otro ángulo y ya se acabó el trabajo. Lo que creo es que hay que acercarse lo más posible a la verdad; y esta verdad no se encuentra necesariamente siempre en el medio de esas dos partes relatadas que están en contraposición (Matos, 2014a).

5. Periodismo y Cómics

5.1. Periodismo, cómic y literatura

El cómic posee una naturaleza literaria implícita (de contenidos, de formatos, de técnicas narrativas) y de formas (aumentada por los formatos unitarios y el compartir espacio con otras obras literarias en grandes y pequeñas superficies). Esta naturaleza ha traído de cabeza a los teóricos y críticos especializados en los últimos años, casi tanto como el propio término novela gráfica.

¿El cómic es una forma de literatura? Esta pregunta requiere detenerse y meditar la respuesta. Alan Moore, uno de los autores de cómic más reputados, comentó algunas ideas muy lúcidas en una entrevista:

Es un término de marketing. [...] El término “novela gráfica” era algo que se pensó en los años 80 por la gente de marketing. Podrías llamar *Maus* una novela, probablemente podrías casi llamar *Watchmen* una novela, en términos de densidad, estructura, tamaño, escala, la seriedad del tema y cosas por el estilo. [...] Pero el término “novela gráfica” no me gusta demasiado [...] no es un término con el que me sienta cómodo. La palabra “novela” es una especie de vacío de todos modos, porque quiero decir el *Ulises* es una novela y también lo es de *Jilly Cooper Riders*. [...] Estoy seguro de que la idea de los géneros en la ficción, probablemente, fuera inventada por algún empleado aburrido [...]. Odio que todo tenga que ser encasillado y empaquetado. Supongo que, ya sabes, “arte secuencial”, se podía llamar así, pero entonces realmente me refiero a “cómic”, un término que es tan bueno como cualquiera. Sí, creo que ese es el término más genérico y también el que mejor cubre tanto el material episódico como las historias individuales (Kavanagh, 2000).

Este nuevo concepto esgrimido por muchos autores, encontró en el escocés Eddie Campbell, un viejo amigo de Alan Moore con quien había hecho *From Hell* (1989), con Moore a los guiones y Campbell a los lápices, uno de los principales defensores.

Campbell había observado el proceso, así como las obras que estaban surgiendo, y consideraba innegable que había aparecido un nuevo concepto de lo que es un cómic y lo que podía ser un cómic, un concepto que había llegado en los últimos treinta años (García, 2014: 23). Este autor tenía tanto interés por teorizar el nuevo cómic que desarrolló el llamado “Manifiesto de la novela gráfica”, que eran diez puntos con cierto humor socarrón en los que se apuntaban las características que había observado en este tipo de historieta.

En su “manifiesto”, Campbell empieza por reconocer que el término “novela gráfica” no es el más adecuado, pero que resulta conveniente siempre que no olvidemos que no podemos interpretarlo como un híbrido de los conceptos “novela” y “gráfico” en sus acepciones originales. Puede que el cómic del que quiere hablar Campbell sea “nuevo”, pero desde el principio reconocemos los malentendidos y problemas terminológicos heredados de los viejos “tebeos”. En más de cien años, no hemos conseguido tener una definición satisfactoria de lo que es el cómic, y ni siquiera un término adecuado para llamarlo. Esta nueva era empieza bajo la etiqueta de “novela gráfica”, que aparece como un nombre que provoca la desconfianza generalizada, incluso, y tal vez más que en ningún sitio, entre sus propios practicantes (García, 2014: 23).

Fue Will Eisner el que con su obra *Contrato con Dios* comenzó a utilizar esta etiqueta de novela gráfica. En esa colección de historietas que conformaban la obra, había una voluntad de compilación, de conjunto, que iba más allá del mero formato. Porque trasladando el discurso al ámbito narrativo, una novela no es un formato. Eisner en esta obra, no separaba la idea de la forma. En *Contrato con Dios* buscaba llegar a una cualidad literaria. Algo que parece la clave para entender el concepto. El mismo Campbell intenta aportar luz y contestar a la pregunta sobre cómic y literatura:

En cuanto a mi idea sobre lo literario de los cómics, ¿pueden ser considerados literatura? (No debemos olvidar que la novela gráfica es un tipo de historieta). La cuestión es un verdadero campo de minas. Por un lado me temo que hay una corriente de pensamiento que rechaza tal pretensión, que insiste en que la ausencia de los cómics reside en que son anti *status quo*, subversivos de un modo u otro, que la literatura es algo que nos imponen en la escuela y los tebeos el antídoto natural al encasillamiento al que nos somete la sociedad. Por otra parte, también está el punto de vista intelectual que supone a la historieta como una forma de arte autónomo, y no sólo un género dentro de una tradición lectora más antigua. Una actitud esta última que presupone que el hecho literario considera al elemento gráfico del cómic como subordinado, cuando las partes deberían tener igual importancia [...] (Campbell, 2012: 170).

Parece claro pensar que la naturaleza de la historieta como literatura sólo se puede esclarecer deteniéndose en las posturas que cada una de las diferentes escuelas teóricas tengan respecto al término “cómic”, así como a las posturas que tengan en relación a las otras artes y al peso que le otorguen al texto, la imagen y la palabra, dentro de ella.

El cómic, como medio fundamentalmente narrativo que se transformó en medio de comunicación de masas en el momento en que entró en el proceso industrial y las obras empezaron a poder reproducirse, tiene además, para muchos autores, un punto de vista estructuralista, semiótico y narratológico (Umberto Eco es uno de ellos). Su lenguaje propio (con las viñetas, las onomatopeyas, los bocadillos o globos...), formado a base de códigos específicos, no tiene nada que envidiar al de otras artes u otros medios de comunicación.

Manuel Barrero pone por escrito su comunicación en las jornadas sobre *Cómic, Comunicación y Cultura* (celebradas en Sevilla) en un texto titulado “Cómic, periodismo y cultura de entre siglos”. Barrero habla ahí de la historieta como medio de comunicación que usa imágenes fijas para ser leídas en secuencia y que ocasionalmente pueden llevar textos (Fernández, Lasso de la Vega y Pineda, 2001).

Observándolo desde la narratología el cómic se basa en la articulación verbo-icónica, que es lo que lo convierte en un perfecto vehículo narrativo y artístico. Los guionistas, los dibujantes, los rotulistas, los entintadores, los editores... todos ayudan a componer esa narración lectográfica.

Pero no se debe considerar el texto escrito como algo único de la literatura, sino más bien como un proceso narrativo complejo que aparece también en otros medios, en otras artes. Con todo, está claro que el cómic ya no es algo sólo para niños, uno de los prejuicios a los que se ha enfrentado el medio y ante el que Sacco tiene algo que decir:

Los cómics funcionan muy bien para implicar a los niños. A todos los niños les gusta leer cómics. La pregunta entonces es: ¿Por qué dejan de hacerlo? Y es porque los mayores les dicen que deberían crecer. Y está bien que lean novelas, pero yo pienso que los cómics también atraen a los adultos de la misma manera que nos atrae la fotografía o las imágenes. Creo que lo que tiene el cómic es que es un arte subversivo (López, 2014).

En programa “Página 2”, El Impostor realiza un reportaje sobre la novela gráfica, con entrevistas a David Rubín, Paco Roca y Raúl Cimas, terminando con una reflexión: “[...] La novela gráfica, el tebeo, el cómic, la historieta, o como la quieran llamar, seguirá consiguiendo más adeptos. Porque la narración en viñetas puede ser profunda y emocionante [...], porque los argumentos son ilimitados y sensibles [...], y porque la capacidad poética del cómic no tiene rival [...]. Y si encima los lectores más jóvenes conectan con su lenguaje sintético y visual de manera natural, no sé qué más se puede

pedir. [...] El cómic ya es mayor de edad y hace tiempo que vive fuera de la marginalidad” (López, 2014).

El cómic no es un subproducto cultural. No es un medio menor. Teniendo en cuenta la división de las artes, al cómic se le considera la novena. Fue el periodista, escritor, guionista y ensayista francés Francis Lacassin quien inventó la fórmula de “novenno arte”, quien propuso que se considerase el cómic como tal. Mientras que la literatura sería la cuarta. Aunque esto tampoco impide que dentro de las artes haya confluencias. Entre cómic y literatura. Como también hay confluencias entre cómic y periodismo o entre periodismo y literatura.

Desde sus orígenes y a lo largo de la historia el periodismo y la literatura han tenido caminos relacionados. Parte del desarrollo de la novela ocurrió en las páginas de los periódicos y varios novelistas han ejercido como periodistas, así como varios periodistas han sido también novelistas. Literatura y periodismo se fundamentan en la narrativa. Los dos, además, tienen relación con lo que ocurre y están ligados a la realidad.

Al igual que se puede observar el cómic como género periodístico, también se ha debatido con amplitud sobre la posibilidad de entender el periodismo como género literario. Lo que varios autores defienden es el “periodismo literario”, entre ellos se encuentra Diego Espiña Barros (2014a: 95), que lo define como “aquel que une las técnicas de la profesión con la intención informativa desarrollando técnicas para contar una historia con muchos elementos narrativos que conocemos”. El primer reportaje novelado conocido, *Diario del año de la peste*, de 1722, fue obra del periodista y novelista Daniel Defoe. En él se reproducía con detalle la epidemia de peste bubónica que arrasó Londres en 1665.

Las raíces de la cultura periodística contemporánea tienen múltiples y variados ahíncos. Para comenzar, en los propios géneros literarios —novela, cuentos pero también teatro—, fundamentalmente aquellos en prosa que se dedican a explorar lo que de alguna forma podría suceder y que denominamos ficticios. Por otro lado no debemos escatimar las diversas formas de literatura de carácter testimonial —memoria, biografías, crónicas de viaje, dietarios, cuadros de costumbre—, cuya materia central es referir lo que ya ha sucedido y a los que conviene dejar de denominar como tradicionalmente se ha venido haciendo con el epíteto de no ficticios y asumir otro tipo de terminología para referirnos a estos textos (Espiña Barros, 2014a: 94).

Los dos géneros periodísticos que mejor funcionan en este tipo de productos son la crónica y el reportaje. En ellos se usan técnicas más propias de la ficción pura para llamar la atención de los lectores, sin dejar de lado su naturaleza informativa. En cualquier caso, la mayor diferencia entre periodismo y literatura es que el periodista debe ser fiel a los hechos y exponer esta fidelidad de forma clara y demostrable. De ahí la diferencia entre el llamado “ficciónador” y el periodista, que apunta Doménico Chiappe:

[...] Mientras que el primero construye a partir de artificios, el segundo realiza un camino inverso y desbroza la historia para desmontar todo aquello que parezca falso. El ficciónador, aún cuando se haya inspirado en la realidad, disuelve las referencias. Fusiona y diluye ambientes y personajes. Inventa, imagina. Pero el periodista no especula con los pensamientos o sentimientos de sus personajes; no fabrica elementos (sucesos, lugares, climas, objeto, declaraciones); respeta la cronología de lo sucedido; advierte cuando se ha acordado el anonimato de la fuente y lo que implica mantener esa promesa. El lector intuye ese pacto, tan distinto en cada caso, y lo refrenda, o no, en las primeras líneas (Chiappe, 2010: 10-11).

Hay poco de ficciónador en Joe Sacco y mucho de periodista, en sus obras. Por eso las firma, tanto en el volumen general como en cada página, haciéndose responsable de lo que hay en ellas.

[...] En esta profesión se perdió algo tan central como el orgullo de lo personal. Ese orgullo implicaba también la responsabilidad del periodista por su trabajo: el hombre que pone su nombre en un texto se siente responsable de lo que escribió [...] (Kapusinski, 2004: 14).

Literatura y periodismo se han ido entrelazando desde siempre. Gonzalo Martín Vivaldi decía que “el periodista escritor, o el escritor periodista, presta dignidad literaria a cuanto informe toca con su pluma” (1993: 248). Aunque también sentenciaba que “la literatura, la creación literaria, es un lujo, el periodismo una necesidad” (Martín Vivaldi, 1993: 249). La discusión es histórica.

En el siglo XVI, los folletinistas formularon ante la Real Academia de la Lengua Española una polémica en relación al rol del periodista y su vinculación con la literatura. Joaquín Rodríguez Pacheco defiende los derechos literarios del nuevo género,

el periodismo, ante la RAE, en 1845. Eugenio Sellés leía su discurso de ingreso en la Academia, cincuenta años más tarde, y en él se refería al periodismo como un género literario, poniéndolo en comparación con la novela, la crítica o la historia. Al respecto, Juan Varela afirmaba:

Ser periodista es, sin duda, profesión u oficio, como ser ingeniero, abogado o médico. Es evidente, asimismo, que el periodista debe ser literato, un literato de cierta y determinada clase. Pero se infiere aquí, que haya un género de literatura, distinto de los otros, que pueda y deba ser llamado género periodístico? Sobre esto es lo que no estoy muy seguro aunque si me inclino a algo es a negar que haya tal género. Lo que distingue al periodista de cualquier otro escritor, poco o nada tiene que ver con la literatura (Acosta Montoro, 1973:83).

Y en la misma línea de la polémica se colocaba Mariano José de Larra que escribió al respecto en su artículo “Yo soy redactor”:

El hecho es que me acosté una noche autor de folletos y de comedias ajenas y amanecí periodista; míreme de alto a bajo, sorteando un espejo que a la sazón tenía, no tan grande como mi persona, que es hacer elogio de su pequeñez, y vine a escudriñar detenidamente si alguna alteración notable se habría verificado en mí físico; pero por fortuna eché de ver que como no fuese en la parte moral lo que es en la exterior y palpable tan persona es un periodista como el autor de folletos (Acosta Montoro, 1973:88).

En el siglo XX, a mediados, en especial en Estados Unidos, surge una nueva vía en la que lo real y lo imaginario, la ficción y la no ficción, se fundieron en una tendencia que denominaron Nuevo Periodismo.

El Nuevo Periodismo que impulsaron Tom Wolfe, Truman Capote o Norman Mailer, entre otros escritores y periodistas norteamericanos, nació en la época de los años 60 porque llegaron a la conclusión de que el lenguaje periodístico tal y como estaba concebido entonces por los diarios no era capaz de expresar todos los matices de la realidad.

Por ello combinaron dos ámbitos que eran diferentes: por un lado, los acontecimientos y las personas reales que abastecían el periodismo tradicional; por otro, las técnicas y las herramientas utilizadas para escribir ficción, capaces de enriquecer esos ambientes, acontecimientos y personas. Para los nuevos periodistas, algunas obras de Honoré de Balzac, Johann Wolfgang von Goethe, Iván Turguéniev, George Orwell,

libertad creativa cuando llegó a la conclusión de que “había algo ‘nuevo’ en el periodismo”.

Lo que me interesó no fue solo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialogismos del ensayo, hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes o, dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva (Wolfe, 1973: 14).

Algunos jóvenes periodistas empezaron entonces a denunciar en sus escritos la forma de acercamiento a los hechos anónimamente, de manera mecánica y objetiva, del periodismo tradicional. Como consecuencia, el periodismo militante (*advocacy journalism*) fue surgiendo con fuerza en las redacciones de medios como el *Herald Tribune* y en revistas como *Esquire*.

Los nuevos periodistas amplificaron su papel como mediadores, al tiempo que “ficcionalaban” los hechos, que no revelaban la naturaleza de un evento en sí mismos, más allá de convertirse en filtros, haciendo que los lectores se alejasen de la idea preconcebida de la “verdad” como algo objetivo.

Este Nuevo Periodismo era una reacción y una respuesta a los medios de comunicación de la época y estaba vinculado con la, entonces naciente, cultura *underground* (los primeros cómics de Sacco, a su vez, tienen también relación con ese tipo de cómic). A día de hoy, muchos trabajos que continúan en la senda del Nuevo Periodismo se entroncan en la etiqueta de “literatura de no ficción”, un término complicado que ha derivado en otros conceptos como el de “narrativas postfccionales”, en la era de lo postmoderno.

Para los escritores del Nuevo Periodismo, considerar al periodismo como fuente de objetividad es un error. Los nuevos periodistas se basan en la realidad, pero utilizando elementos propios de la literaria, en contraposición de la frialdad de los hechos reconvertidos en palabras sin sentimiento, sin perder por ello ni una pizca de honestidad. Ellos estaban allí y lo que escriben es su visión. Esto tiene una relación íntima con lo que hace Sacco y los demás periodistas de cómic, porque al final, cada dibujo, de cada dibujante, refleja su visión de la realidad, pero sin dejar de ser, por ello, veraz y fiel a la realidad.

[...] Hay que reconocer que el hecho esencial de que buena parte de las convenciones con las que tanto literatos como periodistas arman sus textos no son, en rigor, propias de sus respectivos ámbitos de acción, como a menudo tiende a darse por supuesto, sino que más bien es propia de ese continente mayor que los comprende a ambos y que llamamos narrativa (España Barros, 2014a: 94).

También cabe detenerse en el Periodismo Gonzo como otro tipo de ejercitar la profesión lejos del tradicional y cercano a la literatura. Se trata de un subgénero del Nuevo Periodismo, que plantea un abordaje directo del objeto (la noticia, lo noticioso, el hecho) hasta el punto de influir en él, convirtiendo al periodista en parte importante de la historia narrada, como un actor más.

En este tipo de periodismo, se suele tener más en cuenta al contexto que al texto, dándose preferencia al ambiente en el que ocurre la acción, que al hecho en sí mismo. El término proviene de la jerga irlandesa, en referencia al último hombre que queda en pie después de un maratón de ingesta de alcohol, aunque también se usa para referirse a las personas que tienen la mente peor que los locos, y el primero en usarlo no fue el propio S. Thompson, sino el periodista del Boston Globe, Bill Cardoso, que dijo del artículo titulado, “El Derby de Kentucky es decadente y depravado” (obra de Thompson) es “¡Gonzo puro!”.

Javier Memba recoge en un artículo para la web de *El Mundo* unas palabras del mismo S. Thompson en donde explicaba el hallazgo, involuntario (junto a su fotógrafo, habían ido a una carrera de caballos, pero se aburrían tanto que empezaron a fumarse un porro, con tan mala suerte que la ceniza cayó sobre el traje de uno de los asistentes, así que se marcharon antes de que terminase la competición; a la hora de elaborar el artículo, tuvo que improvisar), de este modelo de periodismo que planeta eliminar los límites de la división entre sujeto y objeto, objetividad y subjetividad, ficción y no ficción.

Pasada una semana vino el editor, a quienes la habíamos prometido el artículo, a recogerlo. Yo no lo tenía escrito. Cuanto más consultaba mi bloc de notas, mi mente se quedaba más en blanco. Total, que tuve miedo de que nos quedáramos sin cobrar y le di mis apuntes. Cuando salieron publicados, empecé a hacer las maletas para cambiarme de ciudad, pero todo el mundo empezó a llamarme para decirme que aquello era maravilloso (Memba, 2002).

Es, por tanto, un estilo de interpretación subjetivo de la noticia, o un enfoque subjetivo de un reportaje. Tiene mucha relación con el Nuevo Periodismo, estilo vanguardista que potenciaba la visión subjetiva por encima de la objetividad, así como una narración más literaria, en detrimento de la clásica “Pirámide invertida” (donde los párrafos iban marcando el orden de interés del lector, de mayor a menor, haciendo que se pudiera dejar el texto sin terminar de leer, enterándose de lo noticioso).

No existe un supuesto estilo característico de la comunicación periodística en su conjunto sino una muy heterogénea y compleja diversidad de estilos y registros, distintos tanto en lo que hace a su fisonomía expresiva como a sus aptitudes comunicativas: ¿qué tienen que ver los estilos del redactor de teletipos de agencia y del cronista taurino, del crítico de cine y del informador científico, del reportero de investigación y del columnista de opinión? (Chillón, 1999: 46).

En La Casa América Cataluña se celebró en octubre de 2015 la segunda sesión del ciclo de charlas “La literatura de lo real: diálogo de las dos orillas sobre periodismo”, que tenía como invitados participantes a la escritora peruana, cronista, periodista y poeta, Gabriel Wiener, al escritor, guionista de cómics, y crítico literario tarraconense Jorge Carrión y al periodista argentino y coordinador del ciclo Roberto Herrscher. Los tres hablaron de periodismo literario en la charla titulada “Nuevas maneras de explicar. Periodismo literario desde el ‘yo’”.

Es verdad que el periodismo es un registro, un lenguaje, parcialmente distinto del literario, si bien no es menor cierto que los buenos textos periodísticos le dan la mano a la mejor narración literaria. Alguien ha dicho, no sin razón, que parte de la mejor literatura del siglo XX ha sido escrita en los periódicos (Torregrosa, 2013:20).

Tanto el periodista literario, como el novelista gráfico se centran en la narración de unos acontecimientos de carácter histórico, poniendo de manifiesto en cada caso la importancia del trabajo de campo realizado.

La novela gráfica histórica ha establecido un tipo de relación entre el cómic y la realidad que no se había visto antes, y que es vecino de un fenómeno todavía incipiente pero muy interesante, como es el del cómic periodístico (García, 2014: 241).

Además, nacen de la voluntad del autor por desarrollar su punto de vista sobre ese asunto concreto. En este tipo de periodismo, la atención se detiene en los detalles, en las personas (mejor que personajes) bien definidas, en contraposición con lo generalista del periodismo tradicional. Y para ello se busca ilustrar las acciones narradas con un toque de realidad (tamizada desde los ojos y el trazo del periodista literario o del periodista de cómic). La mirada del autor pasa de ser mero transmisor de las historias a ser parte de las historias. El cómic se transforma así en un formato muy adecuado para la expresión del periodismo más literario.

En un cómic el texto es uno. Su texto narrativo se compone de palabras, imágenes, signos, espacios, marcos, historias, personajes y narradores [...]. Un cómic se lee. Leer es encontrar el sentido del texto. Decir que un cómic es literatura porque se lea es un absurdo, pero afirmar, sin lugar a dudas, que determinados cómics proponen una experiencia literaria es el tema que nos ocupa. ¿Qué es lo que hace que una obra sea literaria, entonces? [...] En primer lugar, el texto literario se exige una función poética y crea un mensaje que no es expresivo, ni conativo, ni referencial, ni metalingüístico, ni tiene una función fática; sino todo eso a la vez, pero dentro de un mundo de ficción (Hernández, 2014-2015: 20).

En las palabras de Olalla Hernández podría cambiarse el final y añadir o de “no ficción”, en casos como las obras de Joe Sacco, que esconden una base literaria muy clara.

El texto literario es autorreferencial y tiene en sí mismo su propia finalidad. El mensaje por el mensaje es vital y susceptible de interpretación: significan las palabras, los signos de puntuación, las cajas de texto, de imagen, los espacios entre viñetas, la propia composición de la página, de la doble página; todo cuenta, hasta el lomo y la grapa (Hernández, 2014-2015: 21).

Joana Rei (2015) cita, en su artículo titulado *El cómic ha dejado de mirarse el ombligo*, a Pino Creanza quien argumenta que: “El cómic no es ciencia-ficción, es un lenguaje, como la fotografía, el cine o la música. Te permite contar todo lo que quieras: historias reales, reportajes, ficción... Y además es un producto que permanece más tiempo que un periódico, por ejemplo. Es una obra a la que siempre puedes volver”

En el cómic, la literatura, como el periodismo literario, tienen cabida de conjunto. La historia puede contarse con más elementos, con imagen, con texto, con espacios, con silencios, con onomatopeyas, con la forma de los bocadillos o de las cajas de texto.

Roberto Bartual, hablando de Sacco, es de los que sitúa al periodismo dentro de la literatura, volviendo a introducir dudas en una pregunta sobre géneros que no tiene una única respuesta, ni una respuesta sencilla:

[...] El periodismo es un género literario; una forma de escribir, nada más. Vamos, lo que quiero decir es que no es un investigador estilo Woodward y Bernstein o algo así. Ni tampoco alguien que se moje de verdad como Hunter S. Thompson. Pero vamos, que no tengo ni idea, porque mis referentes en el periodismo son esos y para de contar (Matos, 2015)

Lo que está claro es que Joe Sacco, al igual que los demás autores que realizan este tipo de obras, periodísticas y literarias, son conscientes de las características del medio y las usan. Con independencia de la etiqueta con la que se clasifiquen sus obras. A Sacco eso es lo último que le preocupa.

[...] Yo me siento muy cómodo refiriéndome a mi trabajo como cómic, a secas. Para mí no tiene una connotación negativa o “cómica” y por eso mucha gente dice “pero lo que tú haces no es gracioso”... [...] No me siento cómodo en cambio con la etiqueta de “novela gráfica” aplicada a mis obras. Porque en primer lugar lo que yo hago no son novelas. Puedes decir que es “no ficción gráfica” pero incluso esa definición suena a que lo que estás haciendo es intentar vender un libro a alguien que no está cómodo comprando un cómic. Es más una etiqueta comercial que una descripción exacta. Para mí una palabra no es más que una palabra. Me he rendido en esa batalla. Quiero decir que si la gente llama a los cómics novelas gráficas, está bien. Si me preguntan, yo contesto que hago “cómic”, muchos me miran raro y entonces digo: “novelas gráficas”, y ya todo está bien (risas) (España Barros, 2014b)

5.2. Periodistas de cómic (y en cómic)

La presencia del periodista en las viñetas se rastrea casi desde los comienzos del medio. En 1940 el guionista y editor Juan Bautista Puerto y el dibujante Eduardo Vañó Pastor se unen para dar vida a un personaje y a una serie de tebeos de aventuras. Así surge *Roberto Alcázar y Pedrín*. Poco a poco, las peripecias de este par se fueron transformando en una historieta realista muy popular e influyente en la España de la época. La serie, que cuenta en su haber con más de 1219 cuadernillos, es la más larga del cómic patrio. Aunque en todas esas aventuras, sus personajes casi no envejecen.

Roberto Alcázar, el personaje principal, recuerda vagamente a Clark Kent, quizá por su indumentaria o por su estética, ya que casi siempre iba vestido con traje y corbata. Además, comparte oficio con Superman; los dos eran periodistas. Al menos en la primera de las aventuras de este personaje se perfilaba su profesión y se le describe vagamente como tal. Aunque más adelante se le convierte en un agente de la Interpol que se dedica a cazar criminales por todo el mundo.

De todas formas estas dos profesiones que parecen antagónicas, no lo son tanto. El periodismo siempre ha incluido entre sus atractivos un cierto halo de misterio, de aventura y de romanticismo (algo que también tiene el espionaje). Y detrás de cada incógnita, detrás de cada misión de Roberto Alcázar, se encontraba un objetivo simple y llano: esclarecer la verdad.

Es una lástima que sus creadores no decidieran que el personaje escribiera alguna noticia, alguna crónica o algún reportaje sobre sus aventuras o sobre sus viajes. De seguro que aquellos textos noticiosos ficticios hubieran sido interesantes. Por fortuna, hay varios personajes más que también ejercen de periodistas en las viñetas; y sí se han podido leer algunos de sus “trabajos”. Uno de ellos es Superman.

El planeta Krypton fue destruido en mil pedazos, su antaño gloriosa civilización había sido diezmada y sólo unos pocos sobrevivieron. Un superviviente escapó y llegó a la Tierra. Eran tecnológicamente más avanzados, físicamente superiores, y aún así les fue imposible luchar contra la desintegración. Desconocían lo que iba a ocurrir, estaban desinformados. Kal-El, el último hijo de Krypton, fue encontrado por una pareja de granjeros que lo cuidaron y criaron como su propio retoño. Bajo estos pilares crearon, en 1938, Joel Shuster y Jerry Siegel un personaje que ya ha trascendido más allá del mundo del cómic.

En abril de 2013 se cumple el 75 aniversario desde que Superman apareció por primera vez en aquel legendario número 1 de *Action Comics*, dando lugar al género de superhéroes que no existía hasta ese momento y creando a su alrededor toda una mitología para un país que, corto en historia, no disponía de ella. [...] 75 años han pasado ya desde que una de las ideas más imaginativas de la historia de los comics se originara en la mente de dos jóvenes. La conjunción de ambas mentes originó un cambio en toda la historia del comic. Cuando se pensó en la idea de un héroe procedente de otro planeta y que tenía poderes que le ponían más allá del hombre normal, apareció por vez primera la figura del “superhéroe”. Hasta el momento, los grandes del comic eran seres

excepcionales, como Tarzán o Flash Gordon, pero todos ellos, pese a las proezas que pudieran realizar, eran humanos (Bayona y Matos, 2013: 21).

Él fue el primero, el más poderoso de todos, el único que en lugar de disfrazarse para realizar sus heroicidades, se ocultaba bajo una apariencia normalizada y humana (ése era su verdadero disfraz). Era Superman, un superhéroe; pero también era Clark Kent, un periodista.



Figura 5.1. Kal-El es Superman y es Clark Kent, dos identidades para un mismo ser superpoderoso que protege los ideales de la justicia y la verdad

Que eligieran esta profesión no es casual: el periodista es un observador, un mediador de la realidad que acerca los hechos al resto de personas. También es una especie de guardián de la verdad que utiliza las palabras y las ideas para informar, en una primera instancia al menos, aunque también pueden servir, en algunos casos, para adoctrinar o convencer y para formar y entretener. En los medios de comunicación reside el poder (algunos lo llaman, incluso, “el cuarto poder”). Y en la actualidad, con las nuevas tecnologías y la globalización, ese poder es un superpoder.

Clark es el prototipo más conocido de periodista en el noveno arte. Este extraterrestre de ilimitado poder podría haber elegido desempeñar cualquier profesión a la que dedicarse mientras no estaba enfrentándose al mal en cualquiera de sus formas; aunque decidió dedicarse a informar. Decidió ser un periodista de cómic.

Estuvo en el extranjero antes de matricularse en la Universidad de Metrópolis, donde estudió periodismo. Le atraía el poder de la letra impresa, algo que había mamado de sus padres. Periodista de investigación, siempre en pugna por la exclusiva con su compañera, amiga y posterior pareja (Bayona et al., 2013: 95).

El joven Kent dejó Smallville y se adentró en la gran ciudad de Metrópolis, donde practica la profesión en el periódico *Daily Planet*, una de las publicaciones más emblemáticas de las viñetas. Este medio se llamó originariamente *Daily Star* y se basaba en el periódico real *Toronto Daily Star*, donde Shuster había trabajado como vendedor de ejemplares. Allí comparte redacción con otros conocidos personajes que también se dedican a lo mismo, entre los que destacan: Lois Lane, compañera de fatigas e interés romántico del héroe, que es un tipo de periodista más agresiva, de las que no acepta un no por respuesta de ninguna de sus fuentes y que hará todo lo que esté en su mano por conseguir la noticia del siglo; Jimmy Olsen, joven fotógrafo y reportero, que se ha convertido por méritos propios en uno de los secundarios más queridos del gran héroe de DC Cómics, y Perry White, el estricto editor, sempiterno jefe, modelo clásico de profesional de la información.

El *Daily Planet* es un medio de comunicación ficticio de tirada nacional que tiene el mismo calibre que el *New York Times* real. El edificio del periódico se encuentra en el centro de Metrópolis y empezó a publicarse en 1775. Para su primera edición diaria, el mismísimo George Washington publicó un editorial. El edificio de este periódico se reconoce por el enorme globo que corona el inmueble.

La redacción del Planet se ha visto en las películas de Superman (en las clásicas e incluso en las más modernas *Superman Returns* y *El Hombre de Acero*), también en las series de televisión (sobre todo en *Lois y Clark: Las nuevas aventuras de Superman* y en las últimas temporadas de *Smallville*) y en varios números de las diferentes series y miniseries del personaje en papel. El *Daily Planet* ha trascendido de mero escenario donde se desarrolla la acción, ha pasado a formar parte del imaginario colectivo y a convertirse en un personaje más, asociado a la mitología del último hijo de Krypton.

En los años 70 se intentó renovar la imagen de Superman, por lo que Clark pasó una temporada trabajando en televisión, presentando incluso un espacio propio en la programación televisiva. La idea no terminó de cuajar y el tímido Kent no tardó en volver a su redacción de siempre, a la seguridad que siempre se encuentra en una página en blanco... o quizá echara de menos a sus compañeros: Perry, Lois y compañía.



Figura 5.2. Escena de la contratación de Clark Kent como reportero del *Planet*, con Lois Lane y Perry White

“Quiero ser reportero de su diario, señor White, ¡Yo soy Clark Kent!”, le dice el protagonista al famoso editor en un episodio titulado “Cómo Perry White contrató a Clark Kent”, publicado en *Superman* #133, de noviembre de 1959. “Lo siento, sólo te aceptaría si fueras lo que necesito: un Superman...”, le responde, y continúa: “¡Son muchos los que desean este empleo!, ¿Por qué lo quiere?”. Y Clark no duda en contestar de manera sincera: “Porque siempre he admirado su diario... sé de memoria todos sus titulares”. Lois aparece en escena, incrédula ante esa admiración. “Señor Kent, ella es Lois Lane; una reportera magnífica, pero arriesgada”.

[...] La imagen de Superman puede ser identificada por el lector. En realidad Superman vive entre los hombres, bajo la carne mortal del periodista Clark Kent. Y bajo tal aspecto es un tipo aparentemente medroso, tímido, de inteligencia mediocre, un poco tonto, miope, enamorado de su matriarcal y atractiva colega Lois Lane, que le desprecia y que, en cambio, está apasionadamente enamorada de Superman. Narrativamente, la doble identidad de Superman tiene una razón de ser, ya que permite articular de modo bastante variado las aventuras del héroe, los equívocos, los efectos teatrales, con cierto suspense de

novela policíaca. Pero desde el punto de vista mitopoyético, el hallazgo tiene mayor valor: en realidad, Clark Kent personifica, de forma perfectamente típica, al lector medio, asaltado por los complejos y despreciado por sus propios semejantes; a lo largo de un obvio proceso de identificación, cualquier *accountant* de cualquier ciudad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad (Eco, 1993: 227).

En la misma línea que Eco, aunque centrándose en la doble identidad inversa de Superman, Quentin Tarantino pone en boca de Bill, en *Kill Bill vol. 2* (2004) la siguiente reflexión: “Lo común en una historia de mitología es que por un lado está el superhéroe, y por el otro está su áter ego. Batman en verdad es Bruce Wayne, Spiderman es en realidad Peter Parker. Cuando ese personaje se despierta por la mañana, es Peter Parker. Tiene que ponerse un traje para convertirse en Spiderman. Y es en esa característica en la que Superman, no tiene semejante. Superman no se convirtió en Superman, nació siendo Superman. Cuando se levanta por la mañana, es Superman. Su áter ego es Clark Kent. Ese traje, con la “S” en rojo, ésa era la colcha con la cual estaba envuelto de bebé cuando los Kent lo encontraron. Ésa es su ropa. Lo que usa Kent, las gafas, el traje de negocios, ése es el disfraz. Ése es el traje que utiliza Superman para mezclarse entre nosotros. Clark Kent es como Superman nos ve a nosotros. ¿Y cuáles son las características de Clark Kent? Es débil, inseguro... es un cobarde. Clark Kent es la crítica que hace Superman sobre toda la raza humana”.

Las nuevas tecnologías lo están cambiando todo. Ahora, en los últimos tiempos, las ediciones tradicionales de los periódicos están a la baja, mientras que las versiones digitales de los diarios, continúan al alza. El cómic es un reflejo social y por ello ahora Clark Kent, periodista de profesión y de vocación, abandona la redacción del periódico en el que trabajaba para convertirse en periodista web. La historieta y la realidad se acercan en esta nueva trama de las aventuras de Superman. El kryptoniano, valedor de la justicia y de la verdad, pretende contar ahora las noticias desde el ciberespacio.

Clark Kent deja el *Daily Planet* (que estaba dentro de la corporación Galaxy Broadcasting) cansado de la deriva sensacionalista del diario en el que ha trabajado desde que sus aventuras comenzaron a publicarse en 1938. No es la primera vez que el personaje se marcha del periódico, pero esta ocasión, según apunta una nota de prensa que enviaron desde DC en 2013, esto “es un reflejo de los problemas por los que pasa la

profesión en estos momentos: El rol de los medios de comunicación, el desequilibrio entre información y entretenimiento, el crecimiento del periodismo ciudadano...”.

Aunque la crisis del modelo de negocio no parece haber atacado los medios de comunicación de Metrópolis, sí que ha habido una crisis en Superman, una basada en su estricto sistema de valores morales.

El protagonista anuncia su decisión en su puesto de trabajo e increpa a White acerca de que se decante por las demandas del público en lugar de por la calidad de los contenidos (algo de lo que se podría increpar a casi cualquier medio de comunicación del mundo). Pero Clark no se va directo al paro, sino que creará una web al estilo de *The Huffington Post*.

Bayona y Matos (2013: 131) citan al guionista de la serie regular de entonces, Scott Lobdell, quien explicaba el cambio: “Ahora, en lugar de asistir a cómo Clark se enfunda en el traje de superhéroe, vamos a poder ver cómo refuerza más su propia personalidad convirtiéndose en un tipo que se sirve de Internet para desenmascarar la verdad. Superman es posiblemente la persona más poderosa del planeta, pero ¿cuánto tiempo puede estar sentado en su escritorio con alguien respirando en su cuello y tratándole como la persona menos importante del mundo?”.

En 2015, a Superman le ocurrió un nuevo cambio. Por primera vez en 77 años, el cambio no es sólo de profesión, sino de identidad. En el número 43 de la actual colección (el de agosto de 2015) el *boy scout* rojo y azul se ve obligado a cambiar de nombre, por una revelación de Lois Lane, quien decide contar al mundo quién es en realidad después de verle luchar contra unos maleantes con el uniforme del superhéroe asomándole por debajo de la camisa al reportero.

A Lois la controlaba el villano de turno, pero las consecuencias para Clark son desastrosas. Despiden al periodista del Planet y como todo el mundo conoce quien es, debe pasar a la clandestinidad porque, además, el gobierno le busca y quiere capturarlo. Por ello, en el número 45, de octubre del mismo año, aparece el héroe con una nueva identidad secreta. Ahora se llama Archie Clayton y es camionero. De momento, Kal-El ha abandonado las gafas de Clark para ponerse la gorra de Archie. En un momento en el que la crisis del periodismo parece más dura que nunca, quizá es natural que el primer superhéroe haya buscado otro trabajo, no sólo para camuflarse a simple vista.

Como lo era Clark Kent, Tintín también es periodista. Este joven reportero siempre se ve envuelto en peculiares aventuras. Se publicó originalmente en el suplemento

juvenil del diario belga *Le Petit Vingtième* y fue creado por Hergé (George Remi). La profesión que eligió para su personaje se debe a la admiración que el autor tenía por conocidos periodistas contemporáneos suyos, como el francés Albert Londres.



Figura 5.3. Tintín, otro famoso reportero en viñetas

Aunque en sus álbumes no se ha visto casi nunca a este reportero trotamundos escribir un artículo o tener prisas por entregar una crónica urgente, ocurre en *Tintín en el País de los Soviets* (publicado en *Le Petit Vingtième* entre el 10 de enero de 1929 y el 8 de mayo de 1930, posteriormente compilado en formato álbum). El texto que escribe el reportero lo hace en un viaje en tren hacia el país de los soviets, que es interminable. Lo dobla, lo introduce en un sobre, pero nunca lo envía (o al menos los lectores no ven que lo envíe). En el cine, en *Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio* (2011), sí que se ve en el despacho del reportero varias de las páginas que ha escrito enmarcadas.

Tintín representa la idea de la aventura asociada a viajar por los países más exóticos. Tintín sería un periodista de viajes, aunque sólo ejerció verdaderamente de periodista en la primera de sus historias. Después su relación con el periodismo queda reducida a algunas presentaciones propias que hace él mismo hacia otros personajes. Hergé, su creador, sí que era periodista. Se nota su formación profesional en las historias de Tintín, ya que todas ellas destacan por su elaborada documentación histórica y gráfica. Él creó a Tintín según su ideal de periodista: joven, con vastos conocimientos, manejo de varios idiomas, tenacidad, buscador de la verdad, con marcados valores y profundo calado ético.

Únicamente ejerció de reportero en los dos primeros álbumes, en *Tintín en el país de los soviets* y en *Tintín en el Congo*, donde fue en calidad de *freelance*. Desde ese momento, su profesión parece que se hubiera extraviado por el camino, diluyéndose las tramas hacia la aventura y la investigación, más detectivesca que periodística.

Guy Lefranc, el personaje creado Jacques Martín (creador también del mítico Alix), comparte oficio con los anteriores. En una entrevista, el autor, que falleció en enero del 2010, explica por qué escogió la misma profesión que tenía Tintín, y hace una curiosa diferenciación:

Tintín es reportero, mientras que Lefranc es periodista; hay un matiz. En efecto, en los años 30, algunos trotamundos como Tintín recorrían el mundo a la caza de informaciones y reportajes. Además Hergé pudo evocar la profesión de su personaje tras las dos o tres primeras aventuras, mientras que Lefranc, que no es un trotamundos, efectúa investigaciones concretas. Desde luego hay un parentesco, pero el estilo, la manera de hacer y las investigaciones son muy diferentes (Matos, 2011: 42).

Las aventuras de Spirou y Fantasio también están relacionadas, de algún modo, con el oficio de contar noticias. La serie franco-belga de historietas de *Spirou* fue creada por Rob-Vel (pseudónimo del autor Robert Velter) y el editor Jean Dupuis en 1938 para la revista *Le journal de Spirou*. El creador de Fantasio fue Jijé, que dio vida al amigo de Spirou en 1944.

Posteriormente han sido continuadas sus historias por otros autores, entre los que destaca el dibujante belga André Franquin (creador de Gaston Lagaffe y Marsupilami), creador de diecinueve tomos (de 1947 a 1968) con ayuda a veces de Greg (*Aquiles Talón*), Peyo (*Johan y Pirluit*, *Los pitufos*) o Roba (*Bill y Bolita*). Después llegarían Tome y Janry (*El pequeño Spirou*), creadores de catorce tomos de la serie a partir de 1981. Ya en el siglo XXI, el guionista Jean-David Morvan y el dibujante español José Luis Munuera se encargarían de cuatro álbumes (publicados entre 2004 y 2008). Y desde entonces hasta hoy, las historietas de estos dos son obra del dibujante Yoann y el guionista Fabien Vehlmann.

Aunque el botones pelirrojo es, posiblemente el más carismático de los dos, Fantasio es el personaje que interesa dentro de esta compilación de periodistas surgidos en las viñetas, ya que el alocado personaje también ejercía dicha profesión. Su papel en estas historias es similar al del capitán Haddock, aunque más juvenil. Su estrafalario atuendo es una simpática modificación del de los periodistas de la época, aunque en colores sumamente vivos: como su chaqueta azulona y su gran pajarita rojiza. Siempre libreta en mano, observando y anotando, para escribir con posterioridad.

Observando, pero sin anotar, más bien preparado para sacar una instantánea de Spiderman, así está siempre Peter Parker en su faceta profesional. Él no es un periodista al uso; es lo que se conoce como reportero gráfico o fotoperiodista (algunos lo definirán como fotógrafo, pero es más que eso ya que muchas veces sus imágenes no ilustran una noticia, sino que son la propia noticia, porque tienen entidad propia y peso informativo específico).



Figura 5.4. Peter Parker trabajaba para el *Daily Bugle*, el mismo periódico que le denostaba como superhéroe

Encuentra en el *Daily Bugle*, el periódico más detractor con el héroe, su oportunidad laboral. Al ser picado por una araña radioactiva, el joven Parker consigue poderes especiales e intentó lucrarse con ellos. Por una mala decisión su tío, Ben Parker, murió y él decidió hacer un uso responsable de sus poderes, siguiendo la famosa máxima que le inculcó: “Un gran poder conlleva una gran responsabilidad” (máxima que también podría aplicarse al periodismo, muchas veces). Aunque claro, también tendría que hacer frente a las realidades normales de un muchacho de su edad, entre las que se incluía ayudar a su tía May, que se hizo cargo del joven. En las fotos de Spiderman encuentra una forma de hacer dinero: vendiéndolas a J. J. Jameson, el gruñón y hurrañ editor del Bugle.

Este conocido periódico es el otro gran medio de comunicación escrita de los tebeos. En algunos países hispanoamericanos se tradujo como *El Clarín* y tiene su sede central en Nueva York. Es un periódico que aparece en varios cómics Marvel, teniendo en cuenta que el Universo Marvel está siempre en continua relación, aunque especialmente sale en las colecciones del trepamuros (ya bien sea con forma de algunos ejemplares el periódico, mencionado en los diálogos, o el inmueble como escenario de las tramas).

Entre los personajes asociados al Bugle destacan los siguientes: J. J. Jameson, que es el editor en jefe del medio; Betty Brant, la secretaria personal de Jameson, que tuvo cierto interés amoroso por Peter; Ben Urich, uno de los periodistas más íntegros e importantes del Universo Marvel; Frederick Foswell, uno de los primeros enemigos del hombre araña que fue también reportero de este periódico, y Eddie Brock, quien alberga al simbionte veneno, enemigo acérrimo de Spiderman, que también comparte por Parker una tensión y una rivalidad en lo profesional.

Cabe detenerse en el ya citado Ben Urich, un periodista especializado en temas políticos y en tramas relacionadas con complots y conspiraciones. Aparece también ligado al personaje de Matt Murdock (Daredevil); aunque fue él quien desenmascaró a Norman Osborn en los primeros números de *The Pulse* (2004), donde escribió un artículo explicando que el multimillonario era en realidad el psicópata conocido como el Duende Verde.

Urich termina dejando el Bugle y fundando su propio medio de comunicación: *Frontline*. Bajo el nombre de ese nuevo periódico se publicaron varios especiales que acompañan a los diversos eventos comunes de las colecciones de Marvel, desde *Civil*

War (2006) a *World War Hulk* (2007) y *Secret Invasion* (2008). Se pretendía contar las historias desde el punto de vista del periodismo y las vivencias de la “gente de a pie” en relación a esos grandes acontecimientos (la mayoría de las veces terribles) que siempre ponen patas arriba el universo de ficción de La Casa de las Ideas.

“Soy Ben Urich. Solía ser reportero. Y, en días como hoy, ojalá me hubiese quedado en el Bugle, soportando los insultos de J. Jonah Jameson... en lugar de haberme convertido en director y descubrir de primera mano de dónde venían las frustraciones de J.J.J”, comenta el conocido periodista de Marvel en uno de los cómics de Daredevil escritos por Ed Brubaker (2006-2009). “No vamos a volver a cubrir esa noticia [...] Intentas ser un papparazi. Nosotros no somos así. Ni hurgamos en heridas. Ahora, vete de mi despacho”, le dice a uno de sus subalternos en dicho tebeo. “La mujer de DD está en un manicomio, y él se está volviendo loco con los ladrones de la calle. Es una noticia que deberíamos publicar”, le espetta, Dinello, el otro periodista, que trabaja para él. “Tú sigue así y acabarás haciendo moda”, le amenaza Urich.

En el anterior diálogo se ve claramente que los guionistas de cómics se han empapado de las rutinas periodísticas, investigando, observando... y que lo conocen a la perfección hasta el punto de permitirse poner en boca de sus personajes algunos chascarrillos relacionados con las secciones, donde la moda es inferior a la política, por ejemplo. Quizá Dinello, si terminase en esa sección, tendría que trabajar con paparazzis. Y puede que, en el Universo Marvel, contratase a Peter Parker.

Porque Parker también podría considerarse uno, ya que aprovecha su posición privilegiada (normalmente está colgando de algún edificio) para hacerse fotos a sí mismo y poder venderlas luego en exclusiva. Sus colegas de profesión no podían conseguir ese material, así que de alguna forma Peter realizaba prácticas desleales para con sus competidores (algo habitual en el mundo de la prensa del corazón, por ejemplo). Bajo la historia de héroes y villanos de las aventuras del hombre araña, existe una parte que muestra el día a día de un periódico diario, visto desde los ojos del guionista y el dibujante de turno.

En la línea Ultimate de Marvel, en la colección de Spiderman aparece también el Bugle, aunque está algo cambiado y el papel de Peter en él es diferente. Los secundarios cambian al mismo tiempo:

Después de su debut como superhéroes encontramos a Peter Parker intentado vender fotos de Spiderman al Bugle y que, por

circunstancias ajenas a él, acaba ocupándose de la página web del periódico. Esto se debe a que es poco creíble que un chico de quince años se dedique a hacer fotos para un periódico tan importante. En el Bugle nos encontramos con los típicos personajes de la redacción: J. Jonah Jameson, Robbie Robertson, Ben Urich y Betty Brand, pero no tal y como los conocemos [...] (Hernando y Clemente, 2004: 141).

Incluso en el cómic independiente se encuentran personajes que ejercen de periodistas. Kevin Eastman y Peter Laird crearon lo que se considera uno de los cómics de autoedición más importantes del mercado americano. Ellos son los “padres” de las cuatro tortugas mutantes ninja, las *Teenage Mutant Ninja Turtles (TMNT)*.

Leonardo, Michaelangelo, Donatello y Raphael fueron los culpables de una moda, denominada por algunos como “turtlemanía”, que causó furor a finales de los 80 y principios de los 90. Su origen fue el mundo del cómic. Entre los personajes secundarios de esta serie se encuentra April O’Neil, la compañera humana de las tortugas. Ella también era periodista.

En realidad su profesión es algo compleja ya que en el material original, en los primeros tebeos, se presenta al personaje como informática, mientras que en la serie de televisión clásica ya aparecía como reportera de televisión del Channel 6 News. En los cómics posteriores a la serie, en *Las Aventuras de las Tortugas Ninja*, de Archie Comics, que en España publicó Ediciones Zinco, también tenía el rol de reportera.

En este caso sí que se conocen varios de los reportajes realizados por April. Tanto en el cómic como en la serie de tv, las tortugas y los espectadores podían ver o leer alguna de las piezas que ella realizaba (la mayoría de las veces relacionadas con alguna actuación de los cuatro mutantes). La imagen de April O’Neil, micrófono en mano y frente al cámara, Vernon Fenwick, que le acompaña a todas partes, es similar a la que se aprecia en cualquier programa de televisión real. Juntos aparecen como equipo de trabajo en la nueva película de imagen *Teenage Mutant Ninja Turtles (2014)*.

Por si fueran pocos los anteriores ejemplos, los periodistas de cómic continúan con personajes de todas las nacionalidades, incluyendo españoles, por supuesto.

Reportero Tribulete (“que en todas las partes se mete”) es uno de los personajes creado en los años 40 por Guillermo Cifré para la revista *Pulgarcito*, de Bruguera. Y representa la cara más cruel y más patética de la profesión periodística.

Este personaje sufría el acoso constante de su jefe (incluso a veces llegaba al maltrato físico) y tenía un sueldo mísero (“Cobro menos que una señora de la limpieza”,

explicaba en una de las primeras viñetas) que le servía para malvivir en la España del franquismo de postguerra.



Figura 5.5. El pobre Reportero Tribulete sufría más que ninguno para hacer sus sensacionales informaciones

Se considera como fiel reflejo de la situación real del periodismo de la época, de lo mejor y de lo peor, en la que los medios estaban totalmente sometidos al régimen. Es un personaje entrañable que ha compartido páginas de recuerdos con varias generaciones de lectores españoles.

Este tipo es el modelo antagónico de lo que se entiende como un buen profesional del periodismo: es ingenioso aunque mordazmente torpe, tiene una ortografía malísima y suele ser aficionado a inventarse críticas, noticias y reportajes.

Sus textos eran publicados en el *Chafardero Indomable* (era el único redactor de este medio). En ese periódico publicó incluso algún artículo de portada. “¿Será recuperado el collar de la condesa Colodion? El gran reporter J. Tribulete asegura que mañana mismo habrá restituido la valiosa joya”, firmaba en una ocasión.

El periodista Moncho Alpuente asegura, en un texto titulado “El último Mono”, publicado dentro del catálogo de la exposición *Los tebeos de posguerra* que en las páginas de Tribulete aprendió parte del oficio porque a veces en la ficción se observa parte de la realidad... y otras veces van las dos a la par:

En aquellas páginas aprendí la parte más dura del oficio periodístico, la tiranía de los jefes, los salarios misérrimos, el desdén de algunos entrevistados y la incompreensión del público general y de la familia en particular. Los directores de los periódicos en los que me inició en el periodismo en los últimos

años de la década de los sesenta, nunca me persiguieron a balazos por los pasillos como el “dire” de Tribulete, ni me hicieron beber tinta de impresión para purgarme de mis defectos, pero mis dos primeros “jefazos” usaban pistola (uno de ellos amenazaba con sacar la Luger del cajón de su mesa si ibas a pedir aumento de sueldo y a algunos periodistas, no lo suficientemente afectos al Régimen Excelentísimo, les purgaban literalmente con aceite de ricino en dependencias del Ministerio de Información y Turismo. Nada para lo que no me hubiera preparado las didácticas y tremendas experiencias de Tribulete (Conde Martín, 2010: 50)

Mary Noticias estaba un poco mejor en su trabajo. Ella representa a la mujer liberalizada de los años 60-70. Fue la primera mujer periodista que apareció en un tebeo en España y es obra de Carme Barbará junto con el editor José María Arman. Sus historias estaban centradas en un mundo y una realidad muy similares a los de la época. Sus reportajes siempre estaban repletos de aventuras y eran una parte básica de cada una de las historias, aunque en ningún tebeo se vio nunca que pasaran una noticia o crónica suya.



Figura 5.6. Mary Noticias representa a la mujer liberada de los 60-70 y fue la primera periodista que apareció en un tebeo español

Ella era una reportera televisiva amante de la acción, que no podía estar quieta ni un segundo; además, viajaba mucho y tenía muchas relaciones sociales. (buscar quien lo publica). La serie se publicaba semanalmente por Iberomundial de Ediciones y llegó casi a la cifra mágica de quinientos cuadernillos publicados entre 1962 y 1973. Su

imagen era de periodista total con una gabardina que recordaba a la que usaban los profesionales de las noticias de entonces y una cámara siempre bajo el brazo.

Otro periodista del noveno arte fue Frank Cappa, creado por Manfred Sommer, que irrumpió en *Cimoc* en 1981 y que pronto se convirtió en una de las grandes obras del cómic español de los años 80. Se trata de un reportero gráfico que tiene muchas similitudes (además del sonido de su apellido, claro) con un conocido fotógrafo real: Robert Capa (bajo cuyo seudónimo se encontraba la pareja formada por Ernő o Ernest Andrei Friedmann y Gerta Taro), posiblemente el corresponsal gráfico de guerra más famoso del siglo XX. Ambos comparten una filosofía de vida basada en la aventura.

Su primera historia, *El último africano*, fue creada originalmente para ser publicada en Toutain, aunque al final Sommer decide autopublicarla en 1981 en el álbum *Frank Cappa. Memorias de un corresponsal*. Allí se ve que el personaje trabaja como *freelance*, una especie de mercenario de la noticia que coloca sus imágenes en los diferentes medios interesados, pero aunque realiza su oficio con pasión, se siente siempre culpable por estar obligado a observar las injusticias sin poder hacer nada para evitarlas.

Como fotógrafo de guerra se van sucediendo en sus historias diferentes conflictos (Asia, América Central, África...) y, aunque aborrece la violencia, está decidido a realizar su trabajo de la única forma que sabe: de la mejor manera posible. Las historias de Cappa se sucedieron desde 1981 a 1989.

Sommer explicaba en una ocasión que Cappa nació de una necesidad biológica interna. Él amaba los viajes, se interesaba por la gente, analizaba, escuchaba, opinaba... Era curioso por naturaleza. Creó a Frank Cappa como un personaje inevitable que, de alguna manera, pudiera ser la parte de cada uno de los lectores (y de él mismo) que jamás hubiera tenido la oportunidad de ser. El creador utilizaba un poco la misma necesidad implícita que Eco aportada al personaje de Superman: la posibilidad de empatizar con los lectores.

Lo de Frank Cappa para mí fue una necesidad vital. Yo veía los telediarios y sufría mucho; sufría mucho con lo que pasaba en Nicaragua, con lo que pasaba en el Congo, y en todos estos sitios. Y entonces toda esta cosa infantil que tenemos los dibujantes de cómic de inventarse cosas, piensas en el héroe y piensas si yo estuviera allí, entonces me dije, si estuviera allí yo no sería el héroe, yo no cambiaría nada, pero y si estuviera allí cómo sufriría y qué opinaría. Entonces pensé: un reportero gráfico es un tío que

está en el peligro pero no mata a nadie ni es un agresivo. Entonces me inventé el reportero y acordándome del apellido Capa y acordándome de Frank Capra, que es uno de los directores que a mí siempre me han gustado mucho, se me ocurrió esto de decir yo soy un cobardica pero si yo fuera valiente estaría ahí y diría esto y opinaría. Estaban muy bien documentados cosa que habréis podido comprobar. Como un obseso empecé a grabar todos los documentales que podía y así salieron los uniformes y las armas, los vehículos... todo (Sommer, 2010: 1).

En la edición integral española de esta obra, publicada en un tomo por Glénat en 2004, es curioso observar que hasta los materiales adicionales, como el prólogo de Alejandro Jodorowsky o el texto de Alfredo Sommer Geniés, hijo de Alfred Sommer, tienen forma de artículo periodístico, desde el diseño, ambos enmarcados en la cabecera del periódico imaginario *The War Journal*.



Figura 5.7. Frank Cappa luchaba por hacer un buen periodismo de guerra

Valentina Rosselli fue creada por Guido Crepax en 1942. Ella era fotógrafa profesional, aunque en sus aventuras nunca se ve ningún momento relacionado con su profesión (pero siempre porta una cámara profesional), ni aparece en ningún periódico o agencia. Valentina se mostraba como una mujer decidida y fuerte, independiente, libre y sin tabúes. Sus aventuras mezclaban lo real con lo onírico y siempre destilaban grandes dosis de erotismo.

El dibujante y guionista Atilio Micheluzzi crea en 1974 al joven y rebelde reportero Johnny Focus, al que sí se le ve ejerciendo como tal. Él recorre el mundo trabajando también como fotógrafo independiente. En España sus historias fueron publicadas en Tótem y en cada una de ellas se cambia de lugar y de tema casi de continuo.

Taxi es fotoperiodista de la agencia *Control Press* y combina métodos de espionaje y lucha cuerpo a cuerpo con su pericia con la cámara y su talento para la investigación periodística. Alfonso Font, su creador, le dio vida como excusa para poder tratar algunos temas que le inquietaban: el tráfico de armas, el racismo, las drogas... y, sobre todo, para mostrar su recelo ante el exceso de poder que tienen, a su juicio, algunas empresas dedicadas a la comunicación.

Ernie Pike, por su parte, fue creado por Héctor Oesterheld y Hugo Pratt basándose en el famoso corresponsal de guerra Ernest Taylor Pyle. Las historias de Pike comenzaron a publicarse en 1956 en el semanario argentino *Hora Cero* y en la revista italiana *Sgt. Kirk*. En esas historietas se retrata la guerra como algo terrible y atroz. Pike escucha y narra las historias de los soldados de ambos bandos, sin mostrarse más de acuerdo con ninguna parte, detalle que las distingue de otras hazañas bélicas del momento.

Algunos cómics del sello Vertigo de DC presentan como protagonistas a varios profesionales de la información. Como es el caso de la serie *DMZ* (2012), en la que un aprendiz de periodista se encuentra atrapado en el Manhattan desmilitarizado de unos Estados Unidos futuristas en plena Guerra Civil.

DMZ representa una magistral crítica al sistema y está escrita por Brian Wood. En esta serie se muestran las andanzas del joven reportero Marty Roth, novato en esto de los enviados especiales, al que han contratado para el puesto, en prácticas, eso sí, gracias a los contactos de su padre, formando parte de uno de los equipos periodísticos más prestigiosos del país. Pronto descubrirá lo poco que vale este oficio cuando se entra en una zona de guerra, cuando se convierta en el único superviviente del grupo.

El tebeo se adentra, además, en el interesante tema de los enviados especiales (otra de las facetas más conocidas y más románticas de la profesión), el periodismo de “a pie de calle”, de “al filo de la noticia”, que tanto atrae a todos (lectores y profesionales) por sus asociados tintes aventureros y románticos.

Transmetropolitan (1997-2008), del mismo sello editorial, es otro ejemplo de ello. En este caso, Warren Ellis, el autor, traslada a los lectores a un mundo futurista ficticio, que se muestra a través de los ojos de un desquiciado periodista: Spider Jerusalem.

Este personaje es un periodista que, tras haber alcanzado la fama, decide retirarse a la montaña, lejos de la ciudad, lejos del mundanal ruido, apartado de todo. Aunque toda esa paz suya se verá truncada cuando deba volver a la ciudad y tenga que ponerse a trabajar de nuevo.

Pasa entonces de las noticias y reportajes a las columnas de opinión, de periodicidad semanal, para un periódico. Allí podrá verter toda su mala baba en forma de opiniones fundamentadas en relación a los temas de la actualidad social.

La serie se centra en los quehaceres y en las rutinas periodísticas de este tipo, gira en torno a sus procesos de selección temática, de documentación y de investigación. Todo ello para conocer la sociedad en la que vive e ir descubriendo algunos detalles de la personalidad del protagonista, así como algunas pinceladas de su vida anterior. Su columna tiene por nombre: “*I hate it here*”.

Spider Jerusalem es un comunicador peculiar. Siempre está de mal humor, es malhablado y arisco, adicto a todo tipo de sustancias psicotrópicas y totalmente antiético (no dudará en hacer lo que haga falta, mentir, agredir... para conseguir llegar al final de una investigación). Su atuendo tampoco es el más normal a la hora de pasar desapercibido. Está completamente calvo, lleva trajes de chaqueta sin camisas ni camiseta, a pecho descubierto, para poder así lucir los tatuajes tribales que ilustran su cuerpo. Además, sus gafas de cristales de diferente color, verde y rojo, son tan icónicas que ya forman parte de la imagen reconocible de este personaje.

También conocía los entresijos de la profesión Kurt Busiek, como demostró con *Marvels*, una obra clave en el estudio del periodismo en el cómic. Ésta es la gran obra del noveno arte que trata sobre el periodismo y el periodista en el género superheroico. Se trata de una miniserie de cuatro números (completada con un número cero) publicada en 1994, escrita por Kurt Busiek y dibujada por Alex Ross.

La historia transcurre desde los años cuarenta a los setenta, pasando por todos los momentos clave que dieron forma al Universo Marvel, narrado por Phil Sheldon, un hasta entonces personaje desconocido, que era fotógrafo de prensa, fotógrafo de noticias. *Marvels* fue un gran éxito, tanto de ventas como de crítica, y sirvió para

impulsar, más aún, las carreras de sus dos autores. Stan Lee hablaba del reportero en la introducción que escribió de la obra:

[...] Quizás por vez primera en la historia, no se trata simplemente de las aventuras de los héroes y los villanos, sino más bien de las aventuras y las reacciones lógicas de los ciudadanos ordinarios cuyas vidas se ven afectadas por nuestros superpersonajes. De hecho, el verdadero héroe de la saga *Marvels* es un reportero fotográfico claramente sin superpoderes, a través de cuyos ojos se desarrolla la epopeya. (Busiek y Ross, 2006: 15).

El punto de partida era lo novedoso: Ver todo lo ocurrido en el Universo Marvel desde los ojos de un ciudadano de a pie, percibiendo sus sensaciones, sus pensamientos y sus percepciones sobre todos los prodigios que irían viniendo. Todo ello contando con el dibujo foto realista de Ross y la estupenda capacidad narrativa de Busiek. “Necesitarán buenos fotógrafos allí... ¡Y yo soy de los buenos! Puede que el nombre de Phil Sheldon no signifique nada aún... ¡Pero esperad y veréis!, ¡La acción está en Europa!, ¡Allí es donde se fragan carreras”, aseveraba el joven Sheldon ante otros jóvenes periodistas, entre los que se encontraba el mismo J. J. Jameson, al principio del cómic. “Cuando yo dirija el Bugle, te dejaré llevar la sección de Internacional. Quizá. Si aún me apetece”, le contesta el arisco John Jonah (Busiek et al. 2006: 17).

La información es poder y Busiek lo sabe. En *Marvels* van sucediendo noticias y los diferentes medios de comunicación van informando a los personajes principales y, por ende, a los lectores. Incluso cuando llegó Galactus había que informar, la gente tenía derecho a saber qué estaba ocurriendo. Phil Sheldon lo explica a la perfección en las siguientes frases sacadas del libro tercero “El día del juicio”, de esta miniserie:

Una vez superada la impresión inicial, nos pusimos en marcha. Después de todo, éramos reporteros. Había hechos por comprobar, informes por redactar, comunicaciones por establecer. Necesitábamos cámaras en posición. Testigos. Ése era nuestro trabajo. Era algo que había que hacer (Busiek et al. 2006: 135).

Mucho tiempo después y debido al éxito que tuvo *Marvels* se estuvo hablando de la realización de una segunda parte, que no se materializó hasta el año 2009 cuyo título no podría ser más esclarecedor: *Marvels. El ojo de la Cámara*. Kurt Busiek vuelve a firmar los guiones, aunque esta vez no es Ross quien le acompaña, sino el dibujante Jay Anacleto.



Figura 5.8. En las dos series de *Marvels* el protagonismo recae sobre Phil Sheldon, un fotógrafo que estará de lleno en el Universo de La Casa de las Ideas

Esta segunda miniserie de tres números (divididos en seis capítulos) vuelven a traer a Phil Sheldon y los lectores disfrutarán con su visión del Universo Marvel de los años setenta y ochenta, mucho más oscuro y peligroso que el que había retratado hasta la fecha. Además, en esta ocasión el fotógrafo debe enfrentarse a un problema interno: El cáncer de pulmón. Cada uno de los capítulos comienza con un pequeño texto autobiográfico firmado por Sheldon en el que explica quién es y en qué consiste su trabajo. En estos pequeños fragmentos se encuentran algunas claves del periodismo; destacando dos de ellas: la búsqueda de la verdad y la búsqueda de lo novedoso.

Esas dos mismas claves descubrirá que son la base del quehacer periodístico uno de los habitantes de la famosa aldea pitufa. *Los pitufos* son obra del dibujante belga Pierre Culliford (1928-1992), más conocido como Peyo, quien los incluyó en 1958 en el álbum *La Flauta de Seis Pitufos*, una aventura de otro par de personajes suyos: Johan y Pirluit, para el semanario *Le Journal de Spirou*, en la que los personajes azules aparecen tan sólo de forma circunstancial. El autor no sospechaba que estos seres le cambiarían la vida, protagonizando sus propias historietas, películas y dibujos de animación, videojuegos, libros, exposiciones, y hasta dos adaptaciones para la pantalla grande, en 3D, combinando personajes digitales y de carne y hueso.

El álbum número 23 de la colección regular se titula *El Pitufo Reportero* (2014). Thierry Culliford y Luc Parthoens firman los guiones y Ludo Borecki se encarga de los dibujos, los tres manteniendo el estilo de Peyo tanto en lo gráfico como en la historia. Juntos contarán la historia de uno de los pitufos, uno que no tenía nombre todavía, que no había destacado en nada, pero que pronto comenzará a interesarse por observar, anotar y escribir.

Entre todos los pitufos, hay uno al que le encanta observar y aprender. Lo anota todo escrupulosamente en su libretita. Ésta es su historia... (Culliford, Parthoens y Borecki, 2014: 3).



Figura 5.9. El Pitufo Reportero hará todo lo posible por informar, formar y entretener a todos los habitantes de la Aldea Pitufa

En estas páginas, el pitufo, al que todos comenzarán a llamar Pitufo Reportero, empezará primero a contar las noticias de forma oral, para después escribirlas en un tablón de anuncios, más tarde hará un pliego y escribirá a mano pocas copias y, después, conseguirá ayuda y fabricará una imprenta. Así creará su propia publicación diaria que llamará *Pitufo en portada*.

El periódico se convierte en un elemento indispensable en la vida de los pitufos. Algunos hasta lo reciben a domicilio. Las páginas se llenan de numerosas secciones, las novelitas rosas de Pitufina, los deportes... Y aunque algunos no están muy convencidos, el periódico es un éxito (Culliford et al., 2014: 22-24).

Además, cambiará su atuendo. Dejará de lado el típico gorro blanco pitufo y se pondrá uno de ala ancha marrón, con una cinta. Y se pondrá una corbata. Además de meterse de lleno en la búsqueda de la noticia llegando incluso hasta el castillo de Gargamel. Pero no sólo eso, sino que también lidiará con la falta de información, con los rumores y el periodismo sensacionalista, hasta recibirá de Papá Pitufo lecciones deontológicas (que él recibirá como palabras censoras). Pero al final le escuchará y aprenderá la lección. Una obra sencilla pero repleta de lecciones periodísticas.

¿Qué sucede, Pitufo Reportero? ¿Algo va mal? [...] ¡Tu error ha sido olvidar por qué quisiste escribir el periódico! El papel de un verdadero periodista es pitufar los hechos lo más objetivamente posible. E informar a la pitufopoblación y prevenirla contra todos los peligros que la amenazan... (Culliford et al., 2014: 22-24).

Por último cabe destacar la serie de diez números que Brian K. Vaughan, Marcos Martín y Muntsa Vicente sacaron en digital en su plataforma Panel Syndicate (un portal donde publican cómics originales que cada lector puede descargar pagando lo que considere por ellos), *The Private Eye* (2013-2015).

En esta serie futurista distópica, nadie es quien dice ser, todos se esconden tras unas máscaras porque una noche hubo un diluvio de información y todo lo que había en la red se desveló hacia todos. Ya nadie tenía secretos. Todo era de dominio público. Ahora, en el año 2076, Internet ha desaparecido, no existe policía, sino que los guardianes orden público son periodistas, la Prensa. Y no hay detectives privados, hay paparazzis. El protagonista, Patrick Immelman (más conocido como PI) es uno de ellos y se dedica a investigar identidades.

Es muy interesante el giro a los periodistas en esta ficción y el continuo vínculo con los lectores y con los acontecimientos actuales, además de las hipótesis sobre el futuro que lanzan sus creadores. Con mucho humor negro y mucha crítica, velada y directa. La mayoría de las frases más rotundas las ponen en boca del abuelo del protagonista, como la que le responde en el noveno número de la serie cuando el muchacho, de niño, en el funeral de su madre le dice que sólo quiere saber lo que pasó con ella:

Si lo que quieres es saber la verdad, ¿sabes lo que deberías ser de mayor? Físico teórico. Sí, hombre, esos tipos que investigan la materia oscura, la mecánica cuántica, todo ese rollo de Einstein.

[...] Si lo que buscas son respuestas mejor que te dediques a estudiar el Universo. Porque vas listo si esperas conseguir las de la gente (Vaughan, Martín y Vicente, 2015).

Con independencia del tono desesperanzado, que hayan escrito cero o centenares de noticias y crónicas, que se dediquen al fotoperiodismo o sean *freelance*. Todos estos personajes eran, de una forma u otra, profesionales del medio. Se demuestra así que el periodista tiene cabida en el cómic porque una de sus funciones es la de informar (además de las de formar y entretener, que de alguna forma, estos productos en viñetas y estos personajes, también hacen), la de dar fe de lo que acontece, y al hacerlo dentro de uno de estos universos de ficción se está consiguiendo crear una verosimilitud (deseada y positiva).

5.3. Hacia el cómic periodismo

Además de contar con historias de ficción protagonizadas por periodistas de todo tipo, durante los últimos años han surgido también historietas periodísticas de no ficción. Muchas han sido las denominaciones que se han designado a la forma de transmitir información, de hacer periodismo, que utiliza las viñetas para narrar hechos reales.

¿Ha roto esquemas? ¿Ha inventado algo? Dice Sacco [...] que no. Que la escuela de donde proviene tuvo sus pioneros. ‘Los responsables del *London Illustrated News* enviaban dibujantes a las expediciones o a los conflictos que tuvieran lugar por el Imperio Británico. Durante la guerra de secesión americana, igual. Los periódicos publicaban ilustraciones de grandes batallas. Y en España, ¿qué hizo Goya, por ejemplo, con su serie de Los desastres de la guerra sino algo muy parecido a lo que trato de hacer yo?’ (Ruiz Mantilla, 2014).

A esta nueva tendencia se le ha llamado de muchas formas: Cómic periodismo, Nuevo Nuevo Periodismo, periodismo de cómic, cómic periodístico, periodismo gráfico, periodismo historietístico, *comic journalism*, *graphic journalism*, *reportage en bande dessinée*, *giornalismo a fumetti*, *giornalismo illustrato*, noticias dibujadas o viñetas de realidad. Estos son algunos de los nombres, de las etiquetas, que se le ha dado. Aunque no es algo completamente nuevo, como anota Antonio Martín:

Lo cierto es que el cómic periodístico existe desde hace mucho tiempo, más de medio siglo. Y aún podríamos remontarnos a finales del siglo XIX, cuando ciertas historietas costumbristas

estaban levantando acta periodística de la realidad española del momento. No es un género nuevo, aunque por la notoriedad que ha alcanzado en las dos últimas décadas pueda parecerlo. En cierto modo, si no podemos en forma alguna considerar que el cómic periodístico sea nuevo, sí que podemos decir que por su actualidad y relativa abundancia hoy en un género “novedoso”... (Matos, 2015).



Figura 5.10. Muy interesante la “Historia del cómic periodismo” en viñetas, realizada por Dan Archer, que empieza así

Lo que sí hacen los autores es acogerse a esta forma novedosa y con gran fuerza expresiva de realizar y contar lo acontecido, heredera de los clásicos pintores de noticias, que sorprende a muchos, pero que demuestra que hay vida más allá de los géneros tradicionales. Buscando siempre nuevos mercados y nuevos públicos.

La reciente explosión del cómic de no ficción se ha visto acompañada del nacimiento de un subgénero que se caracteriza por la narración de contenidos de actualidad. Esta fórmula creativa importa códigos del periodismo para informar sobre hechos reales y con voluntad de veracidad en un relato secuencial (Melero, 2012: 541).

Aunque este movimiento, que encabezan las obras de Joe Sacco y que, como veremos a continuación, se extiende por diversos autores a lo largo y ancho del mundo, tiene unas raíces profundas.

[...] Con unos orígenes sellados a fuego en el desarrollo de la prensa como industria cultural de masas, solo era cuestión de tiempo que cómic y periodismo volvieran a unir sus caminos. Memorias, narrativas documentales, hechos, texto e imagen se funden hoy para dar lugar a un subgénero nuevo dentro del cómic, el 'cómic-periodismo' o 'periodístico'. Basta con acudir a cualquier librería especializada para darse cuenta de que no pocos autores se han dedicado a producir reportajes demostrando las cualidades de las viñetas para explotar y enriquecer el variado menú de literatura periodística. Joe Sacco es el más destacado de ellos (Espiña Barros, 2012).

Cómic y periodismo han flirteado desde sus inicios. Muchos personajes del primero fueron creados como profesionales del segundo. Resulta significativo que el Chico Amarillo de Outcault influyese en la denominación de un tipo de periodismo caracterizado por el sensacionalismo: el periodismo amarillista o la prensa amarilla. Este tipo de periodismo fue protagonista de la encarnizada lucha entre Joseph Pulitzer y Randolph Hearst. A aquella contienda se debe que, durante una temporada, *The Yellow Kid* se publicase en el *Journal*, de Hearst, y en el *World*, de Pulitzer.

Rocco Versaci apunta que el periodismo en cómic contiene más sinceridad que la que aparece en los medios convencionales. Esto se debe a la marginalidad del medio que permite transmitir verdades que en otras circunstancias fueron manipuladas por intereses económicos o simplemente silenciadas por los poderosos.

En su edad de la razón, el tebeo intercepta la crisis de otro medio de expresión masivo, que hasta entonces había lucido la exclusiva en el testimonio de la realidad: el periodismo. [...] Parece el castillo de los destinos cruzados: por una parte, el periodismo, que necesita volver al corazón del oficio; por otra, el cómic, por fin considerado creíble, tras años vividos como género de segunda. La documentación de la realidad encuentra en las tiras, en las

viñetas, una nueva vía de imaginar su futuro. Aparte del valor artístico y llamativo del cómic, de la maquetación que permite asumir en dosis proporcionadas imágenes e información, hay algo intrínseco en el tebeo que lo hace particularmente apto para contar el mundo (Magi, 2010).



Figura 5.11. Y así continúa contando Archer su “Historia del cómic periodismo”

Sacco realiza sus grandes obras para sí mismo, no para grandes medios o editoriales, por lo que puede aplicar con libertad máxima los principios subjetivistas del Nuevo Periodismo en las viñetas. Desde su “perspectiva individual como conciencia organizadora” (Versaci, 2007: 111).

Esta mezcla de géneros da cuenta de la necesidad de la dicotomía objetividad-subjetividad a la hora de crear una novela gráfica

periodística. Si analizamos los componentes del cómic periodístico se puede llegar a una serie de conclusiones que permiten subrayar la existencia de un vaso comunicante entre periodismo literario y novela gráfica. En efecto, el periodismo, digamos tradicional, invita a la creación de contenidos de carácter objetivo o, al menos, objetivado –siempre se parte de un tema concreto que suele nacer de la subjetividad, es decir, de un punto de vista, a su vez, concreto– que sirven para resumir determinados acontecimientos. En cambio, la palabra “literaria” invita a la recreación, a la subjetividad más íntima del ser humano (Rovecchio, 2013).

Además, otra de las ventajas del cómic es el lenguaje visual. Cualquier persona, ya sea extranjera o analfabeta, puede llegar a comprender sus obras desde un primer nivel de lectura.

Díaz de Guereñu habla sobre el cómic periodismo en un capítulo de su libro, el segundo, titulado “Historietas de la guerra de Bosnia: testimonio y género”. En él hace un repaso por las obras que se desarrollan en la guerra de Bosnia (1992-1995) y destaca: *Nosotros somos los muertos* (1993), de Max; *Sarajevo-Tango* (1995), de Hermann; *Fax from Sarajevo* (1996), de Joe Kubert; *Fábulas de Bosnia* (1997), de Tomas Lavric; y las obras de Joe Sacco: *Gorazde: zona protegida* (2000, siendo su primera obra publicada en España), *El mediador. Una historia de Sarajevo* (2003), *El final de la guerra. Reseñas biográficas de Bosnia, 1995-1996* (2005) –estos cómics fueron pensados como un conjunto unitario bajo el título *Historias de Bosnia–, Reportajes* (2012) y *Srebrenica* (2014).

Cualquiera de ellos se entroncan en la tradición de los artistas de la mancha, corresponsales artistas o artistas viajeros, aquellos pioneros del reporterismo gráfico que aportaron las primeras referencias gráficas de actualidad en la prensa del siglo XIX, cuando aún no había madurado suficientemente la tecnología de transponer una foto en papel impreso. Espiña Barros ahonda en esta realidad:

No es por hacer arqueología pero si, como el propio Sacco dice, “el periodismo es la antesala de la historia” y uno hace periodismo a partir de la combinación de dibujos y texto (cómic), podemos plantearnos qué ocurre con algunas manifestaciones culturales y discursivas que usan la ilustración —y la ilustración en secuencia— para narrar determinados acontecimientos históricos (me refiero por ejemplo a los tapices y ojo, no estoy diciendo que estos sean cómic, por supuesto que no). Lo que digo es que yo, personalmente, soy muy poco académico, no me

gustan las etiquetas (por supuesto creo que hay un “cómico periodístico” y Sacco es su máximo exponente) pero prefiero hablar de casos, de obras y autores determinados: fulanito hace cómic y su cómic es puro periodismo por el modo en que lo hace (Matos, 2015).

Uno de los pioneros en el uso del cómic dentro de la labor periodística fue Thomas Nast (1840-1902) en sus colaboraciones en periódicos de la época y en el semanario *Harper's Weekly*. A este autor se le considera uno de los padres de la caricatura política, pero también realizaba una suerte de reportajes gráficos centrados en acontecimientos políticos, como la campaña de Garibaldi en la unificación italiana, o bélicos, como las batallas de la Guerra Civil en Norteamérica. Sus obras, en cambio, se alejan bastante de lo que se entiende por cómic al uso, medio que empezó a desarrollarse, tanto a nivel artístico como editorial, en los años treinta. Antonio Altarriba aporta más luz a los comienzos del cómic periodismo:

La vena periodística del cómic es mucha más antigua de lo que, normalmente, se dice. En el siglo XIX hay numerosas revistas satíricas que comentan, analizan, ridiculizan la actualidad. Y eso es periodismo. De hecho, son los autores y las publicaciones más censurados, multados y perseguidos por los poderes políticos. *Los rusos* de Gustavo Doré (1854) es una crónica en cómic del reinado de Nicolás I. *El código civil* comentado por Cham (1855) tiene también una clara intencionalidad periodística, poner de manifiesto las diferencias entre la ley y su aplicación. Y la primera tira periodística-política tiene a Monsieur Réac como protagonista y a Nadar como autor. Entre 1848 y 1849 se publica como tira periódica en *La revue comique*. Presenta la actualidad política desde la perspectiva de un reaccionario ridículo (Matos, 2015).

Hasta 1880, con el perfeccionamiento del huecograbado, el dibujo (junto a la caricatura) era la forma iconográfica expresiva que más aparecía en la prensa escrita. Jordi Riera recuerda a aquellos dibujantes reporteros:

En el siglo XIX, cuando la fotografía no había nacido o la evolución de su tecnología todavía no permitía grandes usos periodísticos, su función de retratar la actualidad la realizaban los dibujos. Los grandes medios periodísticos enviaban a dibujantes como reporteros a retratar hechos noticiables, generalmente conflictos bélicos. Los reporteros gráficos cogían apuntes in situ o recreaban situaciones, que eran enviados en forma de imágenes a la prensa para su publicación. Uno de los pioneros de nuestra

historieta, Josep Lluís Pellicer (1842-1901), lo hizo en las guerras carlinas o en el conflicto ruso-turco. Sin duda, sus ilustraciones y las de muchos más autores como él, forman parte de una larga tradición en la historia de la relación entre periodismo y dibujo (Matos, 2015).

Aquellos dibujantes de batallas se trasladaban hasta el lugar de los hechos, hacían esbozos de lo acontecido y los enviaban a las redacciones para su reproducción mediante un laborioso proceso artesanal (esos dibujos eran tallados en bloques de madera y luego superpuestos). Altarriba continúa explicando detalles al respecto:

El periodismo no es un lenguaje sino una voluntad de dar cuenta de lo que ocurre a nuestro alrededor. Se puede hacer periodismo con palabras, con imágenes dibujadas o filmadas y hasta por transmisión oral. En ese sentido, podríamos decir que las pinturas rupestres ya son periodismo, crónica de las actividades y preocupaciones de nuestros antepasados. Desde los orígenes de la prensa moderna en el siglo XVIII, busca el apoyo en la ilustración. De alguna forma, la imagen da cuerpo a la noticia, le otorga concreción y realidad. Antes de la inclusión de la fotografía, el reportero gráfico era un dibujante que, sobre el terreno, tomaba apuntes del suceso (Matos, 2015).

El propio Sacco confirma que antes de su manera de realizar cómic periodismo ya se había llevado a cabo intentos similares, que podríamos denominar “proto cómic periodismo”. Muy interesante son los ejemplos que pone:

[...] Sí es cierto que ya había una tradición, hay que mirar por ejemplo la serie de *Los desastres de la guerra* de Goya mismo, o revistas como *The London Illustrated News*, *Harper's Magazine*. Ya desde mediados del siglo XIX estaban enviando a artistas con los ejércitos para que pudieran dejar testimonio mediante sus dibujos de lo que estaba pasando en los frentes de guerra. Para ser honesto, no soy historiador ni conozco mucho sobre este tema pero creo que todo lo que yo he hecho, especialmente en mis comienzos, nunca fue el resultado de una teoría previa. Yo empecé por supuesto dibujando cómics autobiográficos y de repente pasé a dibujar mis propias experiencias en determinadas situaciones, ya fueran Oriente Próximo o los Balcanes. Estudié Periodismo, quise ser periodista pero no funcionó... Pero cuando alguien me considera pionero o precursor de algo ‘nuevo’, bueno, es agradable oírlo pero es algo que simplemente pasó. Hubo gente que ya hizo esto antes que yo [...] (España Barros, 2014b).

Art Spiegelman también defendió esta conexión entre el cómic periodismo y los *special artists* del siglo XIX; y lo hizo, además, desde la práctica. Cuando era editor de la revista *Details* encargaba temas de actualidad a sus dibujantes, exigiéndoles un tratamiento informativo, con la intención de revitalizar el trabajo de los pioneros con autores actuales. Para Spiegelman, estos fueron la primera oleada de cómics periodísticos.

Con respecto a la objetividad, Spiegelman sostiene que en un mundo como el actual en el que el Photoshop ha posibilitado que la fotografía pueda engañar, los artistas pueden dedicarse a su función original, la de reporteros (Sánchez, 2010: 19)

De uno de esos encargos salió la cobertura en cómic de las primeras sesiones del Tribunal de Crímenes de Guerra de la antigua Yugoslavia por parte de Joe Sacco en 1998, en el reportaje titulado: “Los procesos por crímenes de guerra”, compilado en el volumen “Reportajes”, publicado en España por el sello de Random House, Reservoir Books, en 2012.

En mayo de 1998 me pasé casi dos semanas en el Tribunal Penal Internacional de La Haya para la ex Yugoslavia, en los Países Bajos. Ver cómo se movían los engranajes de la justicia, aunque fuera tan lentamente, supuso para mí la culminación del reportaje que había hecho en Bosnia (Sacco, 2012: 14).

Sacco fue uno de los primeros en realizar este tipo de prácticas y lo hizo de manera subconsciente. Al principio se fijaba en Spiegelman y tomaba prestado algunos recursos de aquí y de allá. Era periodista, por lo que se enfrentaba a los retos asociados a sus producciones desde ese prisma también. Aunque poco a poco fue tomando consciencia y empezó a crear un corpus específico. Aquello ocurrió cuando terminó *Palestina*.

En un nivel muy básico, cuando yo comencé no había muchas personas que hicieran periodismo a través del cómic, ni siquiera que hicieran cómics que pudiesen ser considerados serios, los había habido pero no en aquel momento. Estaba por supuesto Art Spiegelman y su *Maus*, que ya había ganado un Pulitzer, pero seguía siendo una cosa minoritaria. Cuando comencé con *Palestina* respondía, supongo, a muchas preguntas semejantes a las que Spiegelman habría tenido que responder en su día, del tipo: ‘Oh, estás hablando del conflicto palestino en un cómic, ¿en serio?’. Por eso mi respuesta siempre era la misma: ‘Mira lo que Spiegelman hizo con *Maus*’ (España Barros, 2014b).

Treinta años antes de Sacco el modelo lo había ensayado Harvey Kurtzman, autor que trabajaba en *Esquire*, *TVGuide* o *Pageant* y que más tarde sería el editor de la revista humorística *Help!*, antes de llegar a la también satírica *MAD*. Su sello personal y su carisma le posibilitaron los primeros encargos de reporterismo y entrevistas en viñetas. Tampoco sería el último.

La última década conoce un fuerte auge de lo que los especialistas empiezan a llamar periodismo gráfico. Sin embargo, algunos ejemplos fundamentales de este género habían visto la luz antes. Los retratos humanos de Will Eisner, los escorzos *underground* de Robert Crumb, indagados y dibujados con una riqueza de detalles que roza el documento antropológico, abren la vía a Joe Sacco (*Palestina y Goradze*) (Magi, 2010).

En cualquier caso, el tipo de cómic periodístico que realiza el maltés no es comparable con los intentos de Kurtzman, como respalda Gerardo Vilches:

[...] El cómic periodístico tal y como lo practica Sacco sí es un fenómeno nuevo que no tiene referentes dentro de la tradición del cómic y los géneros tradicionales. Hay intentos tímidos de introducir la realidad en el cómic, por ejemplo las historias de guerra de Harvey Kurtzman en EC Comics, pero no tiene nada que ver con lo que hace Sacco, que sí me parece explícitamente periodismo, sin ajustarse a ningún molde previo. En todo caso, me parece una consecuencia más del auge del cómic adulto desde el *underground* hasta la actualidad, en el que poco a poco la realidad como materia narrativa se va abriendo paso, deshaciéndose paulatinamente del envoltorio de género (Matos, 2015).

El cómic periodismo coge lo mejor de cada lado. Utiliza las rutinas, las herramientas y los códigos importados del segundo, dejando de lado la inmediatez y la dictadura de lo noticioso, con la plasticidad, el impacto de la página completa y la fuerza gráfica del primero. Como se observa en las obras de Sacco, que en palabras de Jordi Canyissà, nada tienen que envidiar a otras piezas periodísticas:

Obviamente. Son obras periodísticas, hechas con la técnica propia del periodismo. Con la misma intencionalidad y con el mismo enfoque. No veo ninguna diferencia significativa en cuanto a intención periodística o enfoque, entre los artículos de John Lee Anderson sobre Latinoamérica o sobre la caída de Sadam Hussein publicados en *The New Yorker* o en *The New York Times*, o las

obras de Joe Sacco sobre Palestina, Gorazde o Gaza (Matos, 2015).

Esto es así porque a la amplitud de formas del cómic se suman técnicas del periodismo de datos o de investigación, como las encuestas, así como la crónica de lo vivido, y con la planificación documental audiovisual (traducido en la puesta en página, viñeta a viñeta). Además de la pluralidad de fuentes y la documentación como base. Y con un periodista testigo, la mayoría de las veces, que construye desde lo autobiográfico un relato de no ficción honesto, autocrítico, para describir la realidad centrándose en aquellos que no tienen voz. Sin discursos grandilocuentes. Sin moralejas finales. Que cada lector piense por su cuenta y extraiga sus propias conclusiones.

En el periodismo de cómic más duro, los ilustradores salen de la redacción, visitan las zonas de estudio –muchas veces escenarios bélicos–, entrevistan a las fuentes, investigan, toman notas y después delimitan su trazo concienzudo. Alejándose del simbolismo de *Maus*, suelen pegar lo más posible la historia y sus personajes a la realidad. Aunque muchos rechazan ser considerados corresponsales (como el gran representante de este género, Joe Sacco, que prefiere seguir siendo llamado dibujante), hay mucho de reporterismo en su trabajo (Redondo, 2014).

El cómic periodismo recoge elementos de la televisión utilizando recursos y planos conocidos para representar, de manera gráfica, lo mismo. Además, a la hora de componer las viñetas, muchas veces destaca el detalle de coches, edificios, por lo que se aprecia que estaba utilizando referencias gráficas, documentándose, como cualquier buen periodista. Sacco destaca ese contexto documental como parte de la clave de acercamiento del lector a la acción.

El contexto es importante. Y ese es precisamente el poder del cómic, el de proveer el contexto a una determinada situación. Usar múltiples imágenes para crear más de una atmósfera. Por ejemplo, ¿puedes contarme Madrid en una sola fotografía? Creo que no. Necesitas varias y por medio del cómic podemos ofrecer varios ángulos para llegar a un retrato fiel. En el cómic hay una especie de subconsciente, especialmente en los cómics textuales [...] (España Barros, 2014b).

Con el cómic periodismo se aumentan las dosis iconográficas en medios impresos en una tendencia que podría entenderse mejor deteniéndose en la mayor carga visual y experimental de los medios digitales y en la fuerte competencia con los medios

audiovisuales y multimedia. Muchas veces alejándose de los intereses de los grupos empresariales y, otras veces, acercándose.

Las vertientes ideológica y didáctica del cómic acercan posiciones al modelo imperante de la prensa diaria, el modelo informativo-interpretativo (Bezunartea y Caminos, 1998) en el que confluyen un posicionamiento ideológico marcado por la línea editorial, y cada vez más próximo a intereses económicos de los grupos empresariales a los que pertenecen y a la voluntad de explicar la realidad a los lectores (Pérez, 2007: 22).

Además, la creación de cómics periodísticos viene de la mano de una nueva generación de periodistas, de autores, de profesionales educados en la cultura de la imagen y en la lectura de viñetas que buscan producir nuevas fórmulas informativas para luchar contra la llamada crisis del periodismo (que es una crisis de formatos, además de crisis de medios).

Con las obras de periodismo en viñetas, que combinan textos y dibujos, se consigue que los lectores trabajen con su imaginación en su dimensión secuencial y que se establezcan unas emociones y unas conexiones con los protagonistas y los autores que convierten temas inicialmente complejos en más accesibles para todo tipo de públicos.

El cómic cuenta con un lenguaje articulado por medio de viñetas que son las que crean las secuencias temporales que hacen avanzar las historias, con dibujos y textos, planos y contra planos... Que son ya elementos conocidos y asumidos por los lectores. Este arte secuencial cuenta con una sintaxis propia que ofrece gran cantidad de recursos narrativos, utilizados, en ocasiones, por la infografía periodística. Y utilizados ahora, de nuevo, en los cómics periodísticos. Entre los elementos de esta narrativa gráfica destacan la inserción de textos en globos o bocadillos, las onomatopeyas para marcar determinadas acciones y la secuencia en las viñetas aplicando un determinado orden de lectura (de izquierda a derecha y de arriba abajo, la mayoría de los casos).

La posibilidad de combinar imagen en movimiento con un texto rotundo, alejado de la sintáctica onomatopeya, es algo propio del cómic periodismo. Porque el cómic es más que una simple colección de imágenes en viñetas, sino que es una colección de imágenes en viñetas colocadas en un orden específico y determinado. A esto se suma la importancia de la variedad de fuentes y su contraste. Así como el uso del presente y el pasado, en el mismo plano, en la misma página, mediante recursos como el cambio del color de las calles o los marcos.

La obra de Sacco en particular, así como el cómic periodismo como género posee la legitimidad del discurso periodístico por su intencionalidad (describir lo acontecido, contar algo al tiempo que lo ubica en el contexto espacio temporal) y por los recursos utilizados para su elaboración, desde la obtención de los datos hasta su contraste. Williams indica en su obra que el cómic periodismo permite a sus autores la combinación de elementos simbólicos y realistas (Williams, 2005).

Ercilla Barros (2014c: 98) cita a Versaci (2007) quien en su libro *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature* va un paso más allá en la relación entre periodismo y cómic:

Los cómics periodísticos resaltan estratos de significados inaccesibles para la prosa periodística al uso, pues estos proporcionan un lenguaje gráfico que combina palabra e imagen. Lo que es más, como los nuevos periodistas, los cómics periodísticos adoptan una postura anti *oficial* y una actitud *anticorporativa*. No obstante, de la misma forma que se ha producido una absorción del Nuevo Periodismo por parte del *mainstream* y, como resultante, la disolución de su mensaje radical, los cómics periodísticos retienen, paradójicamente, un poderoso estatus marginal que dificultará, a estas obras, ser plenamente asimiladas. Cuando se habla de literatura periodística, los cómics periodísticos suelen estar incluidos, por la forma en que tienen de presentar sus historias, de una manera completamente inviable para la prosa periodística, —nueva—, o de otra naturaleza (Versaci, 2007)

El término de Nuevo Nuevo Periodismo se acuñó por primera vez en *La Vanguardia*, en su suplemento cultural:

El periodismo recorre nuevos senderos para hacer lo que siempre ha hecho: contar historias. [...] El suplemento Cultural de La Vanguardia acuñó hace un par de años el término ‘Nuevo-Nuevo Periodismo’ para hablar de la no ficción en viñetas. Como todas las etiquetas, a algunos no les acabará de convencer esta denominación, pero lo cierto es que va como anillo al dedo para hablar de un fenómeno en alza, el uso del cómic para contar historias periodísticas (Senar, 2015).

En ese mismo suplemento, el coordinador de la publicación, Sergio Vila-Sanjuán, dio espacio a un reportaje de cuatro páginas escrito por Jorge Carrión y dibujado por Sagar Forniés, *Los vagabundos de la chatarra*, que sería el germen de la obra *Barcelona. Los Vagabundos de la Chatarra*, publicada por Norma Editorial en 2015.

Ahí, los dos autores recorren las calles de la ciudad catalana para narrar una crónica sobre el precario negocio del reciclaje de metal, al tiempo que dibujan un retrato duro de la Barcelona más actual. Esta obra tiene como epílogo una entrevista (en viñetas) a Joe Sacco, en la que el autor de *Palestina* responde a Carrión que “el periodismo es un proceso lento. Necesita tiempo, constancia y un poco de obsesión”.

Además, estos dos autores han dado un paso más y han creado una página web sobre *Los vagabundos de la chatarra* en la que se puede encontrar material didáctico y documental con la idea de que los profesores puedan usarlo en sus aulas. Carrión siempre ha luchado por el lado pedagógico del cómic y ésta es una manera más de hacerlo. El proyecto completo, en papel y en la web, les ha valido para que les nominen al premio de periodismo de innovación Gabriel García Márquez de 2015.

Fueron Sagar y Jorge Carrión quienes, de nuevo en el suplemento (en el número del 24 de septiembre de 2014), publicaron una entrevista que le habían hecho a Sacco en formato de cómic.



Figura 5.12. Jorge Carrión y Sagar Forniés entrevistan a Joe Sacco en viñetas

Los dos se recrean como personajes y van preguntando en viñetas por Barcelona al autor maltés sobre sus viajes, sus gustos (muy interesante y de actualidad que le pregunten si le interesan las series de televisión, por ejemplo) y su obra, al tiempo que

incluyen viñetas explicativas en blanco y negro para contextualizar. Hablan sobre la ficción y la no ficción. “¿Por qué tú no practicas la ficción?”, le preguntan. Y él responde: “Porque el cómic es un medio muy lento. Tardas muchos años en acabarlo. Tengo ideas para proyectos de ficción, pero pocas veces encuentro tiempo para trabajarlas, porque me absorben los proyectos de periodismo”. Parece que hay un interés de los autores por acercarse al mundo en el que viven, como avanza Enrique Martínez-Inchausti Portu:

Sí parece que el ejemplo de Sacco ha cundido y obras como *Los vagabundos de la chatarra* o *Las Guerras silenciosas* demuestran que los recursos usados por Sacco o Spigelman tienen dignos herederos. Y otras como *El fotógrafo*, coetánea de *Gorazde*, demuestran que el cómic responde a las inquietudes de la sociedad de su época. Mientras exista un interés de los autores por acercarse al mundo en el que viven, seguirán existiendo obras que recojan ese sentir, más allá de los recursos y medios que se empleen para ello (Matos, 2015).

Documentar la realidad en viñetas se ha convertido, con el paso de los años, en una alternativa a la documentación e información en otros medios como la radio o la prensa. En el año 2010, el Salón del Cómic de Barcelona mostraba el *boom* de este periodismo gráfico a través de diferentes crónicas dibujadas sobre el 11-M, Gaza, Afganistán, el Líbano, Irán o los Balcanes.

Periodismo en cómic o cómic periodístico son etiquetas que pueden levantar ampollas en ciertos ambientes académicos europeos pero que están plenamente aceptadas al otro lado del Atlántico. Las obras de Joe Sacco, así como la de otros como Ted Rall, Patrick Chappatte, Keiji Nakazawa o Greg Cook por citar a algunos, se han convertido en objeto de estudio de las más prestigiosas universidades [...] (Espiña Barros, 2012)

En Estados Unidos, el Instituto Poynter, una institución sin ánimo de lucro que se dedica al estudio de los medios de comunicación publicó en 2010, en viñetas interactivas, una historia de la relación entre periodismo y cómic realizada por Dan Archer. Aparecen desde los reportajes ilustrados en la prensa victoriana (el *Illustrated London News*, de 1842, o *Harper's Magazine*, en 1825), con Thomas, hasta las nuevas historietas web interactivas y en redes sociales, pasando por las viñetas editoriales, las infografías, o las obras de Art Spiegelman, Marjane Satrapi y Joe Sacco. En esta breve historia del género dividen este tipo de obras en tres categorías:

- 1) Las realizadas por periodistas de cómic que investigan, escriben, dibujan. Aquí se encontrarían: Joe Sacco, Josh Neufeld, Ted Rall, Dan Archer, Matt Bors, Susie Cagle, Claudio Calia, Gianluca Constantini, Sarah Glidden, Wendy Macnaughton, Patrick Chappatte, David Staples o Jen Sorensen, entre otros.
- 2) Colaboraciones entre periodistas e historietistas, con obras como: *Extraction!* o *Brought to light*.
- 3) Cómics de no ficción centradas en un acontecimiento histórico, literario o científico, como: *La historia dibujada del universo* o *Addicted to War*.

El 13 de diciembre de 2013 en el Centro Cultural España Buenos Aires (CCEBA), con el apoyo de la *Revista Anfibia* (revista argentina que publica crónicas de no ficción en cómic), tuvo lugar un encuentro para hablar y trabajar que tenía por nombre: “Periodismo en el cómic: un género híbrido”, dentro del encuentro “Laboratorio anfibio de periodismo en cómic”, en el que también se desarrolló una mesa redonda sobre el “Back-stage del proceso creativo”.

En el encuentro contaron con Sara Glidden, Rodolfo Santullo y Jorge Carrión como invitados especiales. Carrión exponía que “el periodismo en viñetas es uno de los lenguajes con más fuerza del nuevo siglo”. Merece la pena prestarle atención y evaluar seriamente la posibilidad de practicarlo. Su diálogo con la fotografía, el video, la literatura, la infografía, el diseño gráfico, y las redes sociales, etc. conduce a la expansión transmedia, que también es fundamental en la comunicación social de nuestra época.

El desarrollo de contenidos de actualidad es consecuencia tardía, en el cómic, del advenimiento y consolidación de la llamada *sociedad de la comunicación de masas*. La adhesión de audiencias millonarias a la prensa y a los sucesivos productos y medios periodísticos, unido a la progresiva alfabetización de las capas populares, ha contribuido a generalizar el consumo de información de actualidad. Este hábito, convertido en necesidad global y cotidiana, explica *inyección de realidad* que han experimentado soportes y medios culturales tradicionalmente adscritos a la ficción narrativa, como ya ocurrió con la novela durante la primera oleada del *new journalism*, y como sucede, de manera más reciente, en el caso del cómic (Melero, 2012: 543).

Mientras que el organizador del evento, Julián Gorodischer (editor jefe de la revista *Ñ* del diario *Clarín*), completaba:

Donde la realidad se narra en formato de historieta, triunfa una relación lúdica del cronista con lo actual. Donde el dibujo se compenetra con la imagen, surge una escena colosalmente descriptiva, con múltiples entradas de lenguaje, que convocan a la detención de la mirada y la atención con el ritmo pegajoso de la expectación de artes visuales pero poniendo en primer plano, como objetivo estructurar del relato, el énfasis en una trama. Ésta, la del periodismo en comic, es una zona de mezcla y de compensaciones: allí donde la viñeta congela y sintetiza, la imaginación se pone al servicio de la prosa poética. Allí donde el acontecimiento de vida interior, de cada cronista dibujado, fluye con cierta exhibición impúdico-compulsiva –sobre el propio proceso creativo en cuanto a los conflictos y las ambiciones que involucra–, el suceso de alcance masivo –como la guerra, tema revisitado por el comic norteamericano desde Matt Bors a Joe Sacco o Sarah Glidden, referentes dentro del rubro– se siente más cercano, se humaniza.... Donde el periodismo se estructura en tiras y viñetas gráficas, el Nuevo-nuevo periodista logra desplegar la imaginación visual propia del guionista de cine. Aquí, la actualidad coyuntural se eleva al estatuto de novela, en la mejor tradición del Nuevo Periodismo del ‘73. Ésta es una suma de historias mínimas, experiencias de viaje, tramas corales de corte autobiográfico y partes de guerra. Ésta es una zona de mestizaje de géneros, temas y estilos: periodismo y guión, intimidad y actualidad, texto y dibujo se rechazan y se atraen, pero al final se entienden en la aplicación de las obsesiones del periodismo de las redacciones –corresponsales, enviados, actualidad urgente, cercanía en el tiempo y el espacio– pero matizados por el goce y la experimentación formal inherentes al arte (Gorodischer, 2014).

El también denominado “periodismo ilustrado” (la variedad de apelativos no hace más que puntualizar la necesidad de concordancia de este género naciente) fue protagonista en el “Hay Festival” de Cartagena de Indias de 2014. Este encuentro literario y de artes originado en la pequeña población Hay-on-Wye, un pueblo de Powys, en Gales. Empezó realizándose anualmente como un punto de convergencia entre literatos, músicos, cineastas, periodistas... Bill Clinton lo definió como “el Woodstock de la mente”. Con el tiempo se diversificó y se trasladó a otros países y a otras ciudades. Además de en Hay-on-Wye, se celebran “Hay Festival” en Segovia (España), Ciudad de México, Dhaka (Bangladesh), Arequipa (Perú), Cartagena (Colombia) o Kells (Irlanda), entre otros. Joe Sacco fue uno de los invitados.

El 21 de junio de 2014 comenzó el ciclo de de conferencias “Hablemos de cómic”, desarrollado por la Revista Larva con el apoyo del Parque Explora en el Planetario Jesús Emilio Ramírez González en Medellín (Colombia). La primera charla se titulaba “Hablemos de cómic y periodismo” y en ella participaron el periodista narrativo colombiano Daniel Rivera y el periodista e historietista Pablo Pérez.



Figura 5.13. Cartel de la charla “Hablemos de cómic y periodismo”

Ese mismo año, el 5 de septiembre, tuvo lugar en la Escuela de Ciencias de la Información de la Ciudad Universitaria de Córdoba, en Argentina, tuvo lugar el taller “Noticias en cuadraditos: Las potencialidades del cómic-periodismo”, una jornada teórico práctica coordinada por Iván Lomsacov, Alejandra Meriles y Carlos Lottersberger en la que se pretendía dar a conocer y poner en práctica las fórmulas del cómic periodismo, de la historieta como herramienta y lenguaje para contar hechos de actualidad e interés general. Para ello exponían los vínculos entre periodismo y cómic, analizaban las experiencias más relevantes integrando los criterios

comunicativos/periodísticos y los artísticos/historietísticos y planificaban la realización y producción de piezas breves en base a noticias.

En el Museo holandés de Prensa, en Ámsterdam, desde el 16 de diciembre de 2014 hasta el 1 de marzo de 2015, estuvo la exposición “Periodismo de cómic: El ilustrador como reportero”. La muestra ofrecía una visión general de lo que sucedía en el país y en el extranjero en el campo del reportaje dibujado, el periodismo gráfico o la ilustración documental. En ella se mostraban algunos trabajos de Joe Sacco y de sus compañeros europeos, con una diversidad temática y de forma de dibujar fascinante, mostrando que la visión de cada autor era tan personal como su estilo.

En Madrid estuvo Joe Sacco el 13 de mayo de 2014 presentando *La Gran Guerra y Srebrenica*. Primero en una rueda de prensa y encuentro con los medios, a las 11.00 horas, en la sede de la Asociación de Prensa de Madrid, con la presencia de la editora de Reservoir Books, Mónica Carmona, y de la periodista y directora de Acuerdo, Idoia Sota. Que se eligiera un lugar como éste, es muy significativo.

Ese mismo día, por la tarde, Sacco se trasladó al Mueso Reina Sofía para tener un encuentro con el fotoperiodista Gervasio Sánchez y con el historietista Paco Roca, para charlar sobre periodismo gráfico, el cómic como formato periodístico y sus posibles limitaciones como forma de representación de la realidad. Tampoco fue casual el sitio elegido. Arte y periodismo fueron reinantes en una completa jornada. Y con motivo del 32º Salón del Cómic de Barcelona, el maltés se trasladó a finales de esa semana a la ciudad condal para seguir hablando sobre trabajo, mezcla de cómic *underground* y periodismo. Anna Abella recuerda que el cómic, como medio, es ideal también para transmitir informaciones recabadas mediante investigación periodística:

Desde el momento en que el cómic es un medio como otro cualquiera capaz de comunicar todo tipo de contenidos es perfectamente compatible contar a través de él historias surgidas de la investigación periodística de los propios autores. Estos pueden convertirse en reporteros y periodistas cuando se convierten en transmisores de una información real y verídica, documentada y contrastada y/o fruto de su propia indagación y experiencia. Un caso reciente podría ser el de Jorge Carrión y Sagar en *Los vagabundos de la chatarra* (Norma), donde ambos autores son capaces de trasladar con el guion y los dibujos su periplo investigador a pie de calle. Otros autores, como Guy Delisle o Sarah Glidden, convierten en una crónica dibujada la experiencia propia vivida en lugares como Corea del Norte e Israel, donde aunque no hayan ido allí en principio con intención

periodística, el resultado es perfectamente equiparable a un reportaje o una crónica vivida por cualquier reportero y luego trasladada al papel. Su mensaje llega en forma de libro o de cómic digital (como hizo Sacco también con *Srebrenica*), igual que por ejemplo también en su día periodistas de raza como Ryszard Kapuscinski compilaron sus crónicas en formato libro. Lo que importa es el mensaje, que es periodístico, el formato en que llega al consumidor, sea cómic, libro, artículo de periódico, documental, etc., es el medio que lo hace posible. Los lenguajes son tan compatibles que no hay más que recordar el caso de Emmanuel Guibert que combinó en *El fotógrafo* el lenguaje del cómic con las fotos tomadas por Didier Lefèvre y la experiencia periodística sobre el terreno en Afganistán (Matos, 2015).

El cómic ya no es cosa sólo de niños, ni un arte menor, ni un subproducto cultural. No es una evasión para juventudes rebeldes, ni un alivio cómic. Las viñetas ya no están relegadas a un segundo plano. Llevan un tiempo mostrando su potencia, colándose en universidades, en festivales, saliendo de salones, dando el salto desde las estanterías de unos pocos, hasta bibliotecas. Instituciones, autores, suplementos culturales, revistas científicas... todos empezaron a utilizar la etiqueta de novela gráfica para justificar el cambio. La tendencia era clara y con ello sólo se demostraba que el medio llevaba décadas instalándose en su madurez.

Un momento: ¿Estamos hablando de cómic y periodismo? Sí, pero dejemos a un lado a Tintín. Y a Clark Kent, Peter Parker y a sus respectivas tapaderas profesionales en el *Daily Planet* y el *Daily Bugle*. Hablamos de reportajes secuenciados, de crónicas narradas en viñetas, de entrevistas transcritas en bocadillos de texto, de noticias dibujadas. En realidad se practica desde hace décadas, pero ahora toma verdadera fuerza, impulsado por las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías (Pissed off Readers, 2013a).

5.4. Los cómic-periodistas

Parece claro que se puede afirmar que Joe Sacco es un periodista. Que en sus obras planifica, se documenta, se acerca al lugar, entrevista, recolecta informaciones, observa, anota, resume, contrasta... y después transcribe, esboza y pone en página.

[...] Me he encontrado con gente que admiraba diciéndome a la cara que no consideraban serio mi trabajo. Por supuesto también al contrario, supongo que es un asunto, el de este tipo de cómics, que es todavía objeto de debate (Espiña Barros, 2014b)

Entre esos autores contrarios está José Joaquín Rodríguez. Con sus palabras se abre el debate:

No, no creo que sea un reportero. Igual que J.A. Bayona, el director de *Lo imposible*, tampoco es un reportero, por muy documentado y realista que sea su película sobre el desastre que azotó Tailandia. Son narradores de historias, y que nos parezca periodismo se debe al realismo de sus obras; pero no podemos olvidar que si hay ritmos, personajes, conclusión, etc., nos encontramos ante algo diferente al periodismo (Matos, 2015).

Realmente, la clave está en el matiz de “reportero” que cada cual entienda, como bien apunta Antonio Martín:

Aquí hay un matiz importante derivado del concepto “reportero” y de lo que cada investigador de la comunicación entienda por tal. La acepción más frecuente y comúnmente aceptada es la de que un reportero es un “periodista que elabora reportajes o informa de una noticia desde el lugar y momento en que se produce”. Según ello, el dibujante Joma que a través de sus tiras diarias, publicadas en *La Vanguardia*, hace el reportaje día a día del proceso independentista catalán, en este año de 2015, está haciendo periodismo de reportaje. Otro ejemplo, igualmente válido, son las dobles páginas que Ivá y Giménez estuvieron publicando semana a semana sobre los hechos, los políticos y las actuaciones de la Transición española, en la revista *El Pápus* durante el año 1977, páginas que eran auténticos reportajes, satíricos, en los que daban noticia puntual de los sucesos políticos de aquel periodo. Por supuesto y ello ni siquiera es discutible, cada autor de historietas que es un reportero, trabaja e informa desde su propio punto de vista, sesgado según su propia ideología... y, no lo olvidemos que es muy importante, según los intereses del soporte periodístico en el que trabaja. Hay muchos más casos, en España y en otros países [...] (Matos, 2015)

En este caso, Sacco hace más que contar historias. Los periodistas de cómic pueden ser buenos reporteros. Sacco es un reportero que realiza su trabajo de una forma particular.

Todo ello perturba los procedimientos narrativos habituales en el cómic. Por un lado, el reportero es testigo, no protagonista de lo que cuenta, de modo que su perspectiva será por lo general menos interesante que la de quien lo ha vivido [...]. A menos, claro está, que se convierta en ese reportero aventurero del que ha usado y abusado el cómic de ficción. Puede incurrir además en el

sermoneo o el comentario excesivo, sobre todo si se siente implicado en lo que cuenta o desea expresar su compromiso personal, y siempre le rondará el palabreo, el exceso de texto que ahoga la imagen y frustra la expresividad propia del medio (Díaz de Guereñu, 2014: 90).

Aunque busca la información y se sumerge en el lugar donde ocurre. Álvaro Pons no considera que la denominación de “reportero” dependa del lenguaje que usa para desarrollar sus trabajos:

No creo que la calificación de “reportero” dependa del lenguaje elegido para transmitir sus ideas, ya sea el literario, el de televisión, radio o cómic. Por lo tanto, si su función es de realizar una crónica de la realidad y ahondar en la reflexión que esa realidad propone, supongo que no hay problemas en calificarlo como reportero (Matos, 2015).

Para Gomis (1991: 45) “el reportero se acerca al lugar de los hechos, a sus actores, a sus testigos, pregunta, acopia datos, los relaciona, y después todo eso lo acerca al lector u oyente, con los recursos de la literatura y la libertad de un texto firmado, para que el público vea, sienta y entienda lo que ocurrió, lo que piensan y sienten los protagonistas, testigos o víctimas, y se haga cargo de lo que fue el hecho en su ambiente. Esta función la cumple lo mismo el reportaje literario que el fotográfico o el cinematográfico”. Y esta función también se cumple en los reportajes del cómic periodismo.

En reportaje cómic se han contado casi todos los grandes acontecimientos que han conmovido al mundo en años recientes, desde el Huracán Katrina, hasta las actividades mercenarias de Blackwater, pasando por la crisis económica [...]. Por supuesto, también nos han narrado en este formato las primaveras árabes y algunas vidas destacadas como la de James Joyce, Nelson Mandela o el Dalai Lama [...] (Redondo, 2014).

Para Grijelmo, el reportaje es “un texto informativo que incluye elementos noticiosos, declaraciones de diversos personajes, ambiente, color, y que, fundamentalmente, tiene carácter descriptivo”, además de partir, la mayoría de las veces, “de una recreación de algo que fue noticia” (Grijelmo, 1997: 58). Otros autores consideran el reportaje como un género a medio camino entre la noticia y la columna de opinión o como un complemento de la noticia.

¿Cómo trabaja Heródoto? Es un reportero nato: viaja, observa, habla con la gente, escucha sus relatos, para luego apuntar todo lo que ha aprendido o, sencillamente, recordarlo. [...] No se contenta con lo que alguien le ha dicho, sino que intenta comprobarlo todo, contrastar las versiones oídas, formarse una opinión propia (Kapunscinski, 2006: 119-120).

Joe Sacco trabaja con la verdad esencial en su mente, no con la literal. Además esa verdad se basa en su propia experiencia.

Joe Sacco es en estos momentos un maestro del Periodismo. En tiempos aciagos, ha creado un nuevo camino desde el talento, la independencia y utiliza el cómic como plataforma para contar la realidad (Barrera, 2012).

Diego Espiña Barros también se suma al debate para poner algo de luz sobre qué tipo de periodismo es que el que hace este autor:

[...] Es cierto que el suyo es un periodismo con una marcada subjetividad. Pero vamos a ser claros, hace tiempo que dejamos atrás la falacia de la “objetividad periodística”, y si algunos no lo han hecho ya van muy tarde. El periodismo no puede, es más, no debe ser objetivo. Lo que debe ser el periodismo es, como mínimo plural, y, sobre todo honesto. El suyo es un periodismo subjetivo pero sobre todo honesto, es decir, todo el relato está marcado por su punto de vista, lo que no quiere decir que juzgue, sino que muchas veces deja margen al lector para que responda a las preguntas que él mismo se plantea en sus obras [...] (Matos, 2015).

Y Sacco además es periodista titulado, por lo que conoce a la perfección las rutinas y las herramientas periodísticas. Óscar Senar detalla que Sacco va más allá y que por eso sí se le puede denominar así:

Sí, y no solo por tener el título de periodista. Sacco se desplaza a los lugares de la noticia, trabaja sobre el terreno, se documenta, recoge testimonios, los contrasta... En fin, hace un trabajo periodístico. A esto añade en algunas ocasiones un componente autobiográfico, no porque se quiera presentar como protagonista de sus historias, sino porque le sirve como recurso para mostrar la situación que quiere trasladar al lector (Matos, 2015).

En definitiva, de verdad importa tanto si una vez ha recopilado las declaraciones de los testigos, si una vez ha vuelto del lugar de los hechos, si una vez que se ha hecho

partícipe de lo acontecido, pone por escrito su obra en forma de noticia o de cómic. Jesús Jiménez Rodríguez considera que no:

Si el periodismo consiste en recolectar, sintetizar, jerarquizar y publicar información, por supuesto que se puede considerar a Sacco un periodista. Qué más da si luego escribe una noticia o la dibuja. Hay que acabar con los prejuicios sobre los formatos periodísticos. Si aplicáramos esos prejuicios a la televisión, los informativos tampoco serían periodismo sino un espectáculo televisivo (a lo que, por cierto, se están acercando peligrosamente) (Matos, 2015).



Figura 5.14. Ejemplo de imagen real tomada sobre el terreno y la versión dibujada de Joe Sacco

Sacco coge lo mejor de cada parte. Utiliza los recursos del periodismo y la plasticidad del cómic. Se expresa alejándose de forma deliberada de la objetividad y coloca, con intención consciente, los elementos en cada viñeta.

Sacco une a su condición de dibujante de cómics la de periodista. Como *Palestina*, sus cómics sobre la guerra de Bosnia se propusieron resolver las dificultades que planteaba conjugar los dos oficios del autor en un relato gráfico y combinar las posibilidades que ofrecen ambos para retratar una realidad tremenda (Díaz de Guereñu, 2014: 87).

Planifica desde la experiencia, ahí reside la realidad y la fuerza de sus obras. Lo que dibuja está fundamentado en las particularidades del lugar, tiempo y situación que trata de recrear. Tiene como objetivo mostrar Palestina, Gorazde, Sarajevo, Srebrenica, así como los modos de vivir de sus habitantes.

La perspectiva desde la que está contada la historia es, simplemente, la de ese personaje menor, que intenta sobrellevar las dificultades y los miedos compartidos con los habitantes de la ciudad, al tiempo que se informa y busca comprender lo que ellos viven o han vivido, como modo de explicar lo que sucede. No hay, pues, ni comentarios editoriales explícitos ni una opinión argumentada acerca de lo que se narra, sino, simplemente, la dignidad profesional de un periodista, de un observador, y también sus flaquezas personales (Díaz de Guereñu, 2014: 92).

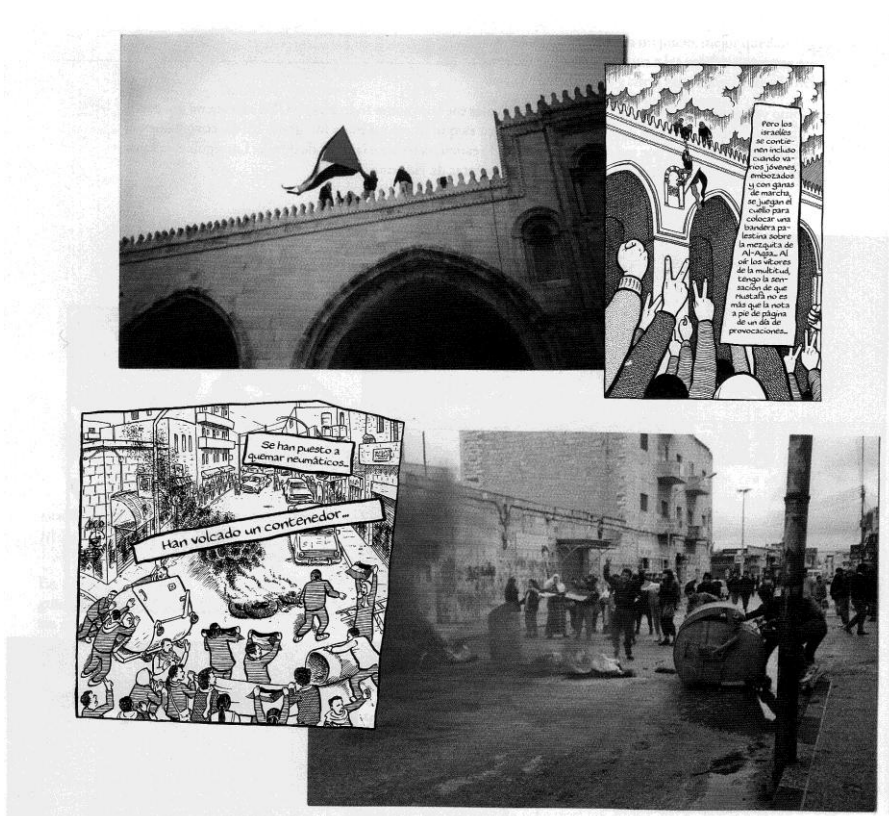


Figura 5.15. Sacco va al lugar, observa, se documenta, fotografía y luego dibuja atmósferas

Quiere que el lector entre de lleno en esa atmósfera particular dibujada a partir de las experiencias narradas, escuchadas y transmitidas. No trata de resumir toda la historia en una única imagen, como se haría desde el periodismo gráfico, sino que construye un conjunto. Y eso se nota.

[...] De entrada, resulta difícil imaginar una fusión apropiada de los contenidos propios del reportaje periodístico y de los recursos expresivos del cómic. El reportaje es, por su propia existencia, explicativo e interpretativo, de modo que debe incorporar a las informaciones la perspectiva personal de quien lo firma y un aporte significativo de testimonios, datos y aclaraciones (Díaz de Guereño, 2014: 89).

Pero Sacco utiliza lo básico del oficio: es preciso en la información, cita como se debe y comprueba lo que afirma. En las obras del maltés, como en las mejores obras periodísticas, no hay espacio para mensajes simplistas, para moralejas maniqueas ni para manipulaciones en ningún sentido. Haciendo patente siempre, eso sí, su compromiso con las víctimas.

En *Gorazde* [...], obra en que los testigos son muchos, Sacco subraya el carácter periodístico del relato introduciendo sistemáticamente dichos testimonios con una presentación visual tomada de los documentales televisivos: una viñeta retrata al testigo en primer plano, como un busto que habla, al que identifica por su nombre un rótulo sobrepuesto. Así, la historia se va completando mediante un montaje complejo de testimonios. El calco de procedimientos periodísticos llega hasta el punto de incluir una encuesta, en la que una decena de personajes responde a la pregunta: ‘¿Puede usted convivir con los serbios de nuevo?’ (Díaz de Guereño, 2014: 97).

Magi (2009) cita a Spiegelman, que en el documental *Comic book go to war* (2009) de Marks Daniels, decía que “la fantasía ha perdido la batalla contra la realidad”. Spiegelman volvía a hacer tebeos después de la caída de las Torres Gemelas. También cita a Guibert, que habla de que aparezca el autor en un cómic periodístico: “Gracias a la personificación, el lector se identifica y se acuerda de un cómic más que de un frío artículo”. El reportero gráfico puede confesar en su obra tener frío, estar sobrecogido o entender lo contradictorio de la situación. En definitiva, Sacco puede demostrar ser humano y por ello los lectores empatizan con sus obras, porque empatizan con él.

Como Sacco, los periodistas de cómic hacen sus trabajos periodísticos aprovechando la flexibilidad del medio a su favor, tomando decisiones audaces sobre la puesta en página que faciliten a los lectores el acceso a la información, de forma atractiva, formando, informando y entreteniendo. Él mismo explica este auge del cómic:

Creo que el cómic ha dejado de ser un arte marginal y eso es porque ahora hay muchísima gente con talento trabajando en el

cómic. Lo tratan con respeto y hacen un buen trabajo. Saben lo que se hacen y conocen el potencial del cómic como arte. Y cuando hay suficiente gente trabajando así, con seriedad, se convierte en una masa crítica. Y cuando hay una masa crítica, la gente presta atención, se interesa y se acercan. Puedes hacer mucho con el cómic (López, 2014).

Además de las obras de Joe Sacco y Art Spiegelman (que no era periodista, pero en sus obras había espíritu periodístico), hoy otros muchos ejemplos notables de la interpretación de la realidad a través de las viñetas, llevados a cabo por historietistas y por periodistas que buscan transmitir una información veraz con intención divulgativa.

De unos años a esta parte, otro medio ha ido emergiendo como espacio para discursos más allá de la ficción: el cómic. [...] De esta forma, memoria, narrativas documentales, hechos, texto e imagen, pero hechos al fin y al cabo, se funden para dar lugar a un subgénero nuevo dentro del cómic de *no ficción* o *faction comic*, el *cómic periodismo* o *periodístico*. [...] Hay otras etiquetas para referirse a obras de autores como Joe Sacco, Emmanuel Guibert y Didier Lefèvre, Guy Deslise o en cierto sentido Marjane Satrapi, por citar algunos de los nombres más importantes: *periodismo gráfico* o *cómic reportaje* [...] (Espiña Barros, 2014a: 96-97).

Cada día hay más autores que hacen cómic periodismo, siguiendo la estela de Spiegelman o Sacco. El creador de *Notas al pie de Gaza* es consciente de ello:

Sí, ahora afortunadamente hay muchos otros. Especialmente en Francia donde el cómic periodístico o como se le quiera llamar está muy desarrollado, hay revistas especializadas como *XXI* de Patrick de Saint-Exupéry o la más reciente *La Revue Dessinée*. Patrick de Saint-Exupéry, como editor, se toma esto muy en serio, en cada número hay al menos treinta páginas en cómic. Los franceses, especialmente ellos, tienen un concepto del cómic muy diferente al que tenemos los americanos, y a la vez semejante. Los americanos están más orientados hacia el interior, nuestra vida diaria, y sobre esto su trabajo es maravilloso; mientras que los franceses escriben y dibujan sobre el mundo exterior, van a África, a muchos lugares. Creo que el periodismo es algo más natural en la estética francesa del cómic (Espiña Barros, 2014b)

Fax From Sarajevo (1996), de Joe Kubert, una obra, publicada por Dark Horse, centrada en la reconstrucción del asedio serbio a la capital de Bosnia-Herzegovina a partir de la recepción de unos faxes de un buen amigo del artista, Ervin Rustemagić, un

empresario internacional (era el agente de Kubert y una figura esencial en el mundo del cómic) que utilizaba su fax como medio para comunicarse con el exterior.

La obra, repleta de sensibilidad, de Marjane Satrapi, *Persépolis* (2000), que más tarde se haría película también, podría entroncarse en esta tendencia, al igual que la caída del shá de Persia de su *Pollo con ciruelas* (2005). Sigue la línea de memorias históricas personales que se pudo observar en *Maus*. Proviene de la experiencia propia de la autora, que abandonó Irán en su adolescencia para refugiarse en Austria, tras la caída del régimen del shá. Con el objetivo de evitar el rigor religioso de la zona, impuesto por los guardianes de la revolución. No son periodismo, pero su forma de narrar en primera persona estaba relacionada con la de los reporteros gráficos que empezaron a surgir.

Los cuadernos de viaje en primera persona de Guy Deslise, *Shenzen* (2000), *Pyongyang* (2003) y *Crónicas Birmanas* (2008); de Nicholas Wild, *Kabul Disco* (2008) y *Kabul Disco 2* (2009), o la obra de Peter Kuper, *Diario de Oaxaca: A Sketchbook Journal of Two Years in Mexico* (2009), que también tienen un componente periodístico en relación a la crónica o al periodismo de viajes.

Kuper es colaborador habitual del *New York Times*, de *Time*, de *Newsweek* y de la revista *MAD*. Adaptó al cómic la *Metamorfosis* de Kafka, con la que pasó a la fama, y se transformó en uno de los principales referentes del cómic periodismo por sus historietas dedicadas al 11-S y a las desgracias de la era Bush. A Peter Kuper le gusta dibujar en el lugar donde están ocurriendo los hechos. Él cree que así se genera un vínculo especial con la historia. Y que es algo único de este medio. Este autor también aboga por las relaciones con los protagonistas de sus historias, más que cuando se hace una fotografía, porque dibujar requiere tiempo y una relación directa entre el artista/periodista y el testigo entrevistado; y el tiempo aún.

El Fotógrafo (2003), un producto de 264 páginas a medio camino entre el reportaje fotográfico y el cómic, publicado originalmente en tres álbumes, que utiliza las imágenes de Didier Lefevbre y los dibujos de Emanuel Guibert, coloreados por Frédéric Lemercier, para narrar un complicado viaje en una expedición de Médicos Sin Fronteras en 1986 hasta el corazón de Afganistán, dentro del fuego cruzado entre las tropas rusas y los muyahidines afganos. Esta misión marcará su vida a fuego, de la misma manera que esa guerra marcará la historia contemporánea. “No sé cuánto durará esta guerra,

pero sí sé que cuanto más se alargue, más desarraigará, destrozará y mutilará niños y más difícil será salir de ella” (Lefèvre, 2011).

Las fotos se enristran en series que retratan ambientes, sucesos, personajes (una escena de mercado, un paisaje árido, rostros de guerrilleros, la agonía junto al camino de un caballo reventado), con más densidad documental que pretensión estética. Las motiva el oficio de mostrar, de hacer ver en lo posible las realidades atroces de una guerra por entonces ignoradas. Guilbert las engrana mediante viñetas que componen el relato de la experiencia espeluznante del fotógrafo en tierras afganas [...] (Díaz de Guereñu, 2015: 18).

La versión ilustrada por medio de infografías de las conclusiones de informe oficial del Pentágono sobre el ataque terrorista del 11 de septiembre, *The 9/11Report: A Graphic Adaptation* (2006), de Sid Jacobson y Ernie Colon. Esta obra en España se tituló *El Informe 11-S* (2007) y fue publicada por Panini Comics. Aquí se narra el antes y el después en la historia moderna que marcó la caída de las Torres Gemelas, y busca la fidelidad sobre las causas del atentado, cómo se planeó y ejecutó, así como cuáles serían los pasos necesarios para evitar una acción similar.

Del mismo año es *Extraction! Comix Reportage* (2007), una investigación, en la que intervienen autores como Joe Ollmann, Phil Angers, Ruth Tait, Stanley Wany, Dawn Paley, Petr Cizek, Sophie Toupin y Tamara Herman, con la colaboración de Jeff Lemire y Carlos Santos, editada por Frédéric Dubois, Marc Tessier y David Widginton en Cumulus Press, sobre los tejemanejes de la industria minera en Canadá (concretamente en Alberta y en Québec) y su relación con la minería en Guatemala y la India. Sobre este cómic, tal y como aparece en la web de la editorial: Joe Sacco dijo: “Siempre he pensado que la minería es una idea perfecta para llevarla a un tratamiento gráfico, y en mis fantasías aún deseo hacer mi propio cómic sobre minería”; tal y como aparece en la web de la editorial.

También cabe mencionar la investigación del periodista Denis Robert (antiguo redactor del diario *Libération*, donde trabajó doce años), en colaboración con Yan Lindingre y con dibujos de Laurent Astier, sobre paraísos fiscales, que transformó en viñetas en *El negocio de los negocios 1: El Dinero Invisible* (2009), que ganó el Premio France Info de historieta de actualidad y reportaje 2010.

El Dinero Invisible es una obra limpia y precisa como una buena estocada. Robert, ayudado por el guionista Yan Lindingre y por el dibujante Laurent Astier, se pone en primera persona para relatar cómo el *affaire* personal de De Villepin y de Sarkozy se vino encima. Cómo ese escándalo Clearstream 2, injustamente tapó el auténtico, el de Clearstream 1 y sus millones de cuentas multimillonarias cifradas. Cómo estuvo a punto de matar el sueño de un periodista, que entró en el oficio hace décadas por las mejores motivaciones que puedan existir: para ‘poner la pluma en la llaga’, para ‘ir hasta donde nunca nadie había ido antes’ (Pérez, 2010).

Su continuación, *El negocio de los negocios 2: La investigación* (2010), donde Robert, de nuevo con los trazos de Astier, indaga en el crimen organizado y sus mecanismos; así como *El negocio de los negocios 3: Manipulación* (2012), donde continúa, o *El negocio de los negocios 4: Justicia* (2012), con el final de la trama real que, en septiembre de 2011, después de mucho tiempo de ser perseguido y demandado, consigue el reconocimiento por parte de la justicia de que sus acusaciones contra la empresa *Clearstream* no son difamatorias. Los cuatro volúmenes fueron publicados en España por Astiberri.

“Tras *El negocio de los negocios*, se da un paso significativo a la hora de hablar del periodismo a través del cómic como un medio de comunicación con personalidad propia capaz de hacer la síntesis del periodismo impreso, de radio, de televisión o de Internet”, apunta el antiguo redactor jefe de *La Vanguardia*, Mariano Guindal, según aparece en la página de la editorial.

En 2005, Steve Mumford publica *Baghdad Journal: An Artist in Occupied Iraq*, una obra en la que culmina cuatro viajes que hizo por Irak y que documenta hasta el más mínimo detalle, retratando a personajes de todas las partes del conflicto.

Tres años después, en 2008, llegó *El juego de las golondrinas*, de Zeina Abirached, en la que ella cuenta, a través de su vivencia familiar, el encuentro de un puñado de vecinos que comparten alojamiento y temores; esperanzas y café, resguardados de francotiradores y bombas en Beirut, en 1984.

En el 2011, por ejemplo, aparecerían en España varias obras que podrían entroncarse en el espíritu del cómic periodismo, como: *El coche de Intisar*, de Pedro Riera y Nacho Casanova, en el que retratan la mujer moderna en Yemen, y fue galardonado con el premio France Info 2013 al mejor cómic de actualidad y reportaje, un reconocimiento que antes habían ganado *Persépolis* y *Notas al pie de Gaza*; o

Cuaderno de Sol, de Enrique Flores, con un prólogo de Elvira Lindo, una propuesta que documenta, por medio del cómic, el espíritu de la Puerta del Sol en el movimiento ciudadano del 15-M.

Gianni Pacinotti (Gipi) firma en 2012 *Apuntes para la historia de una guerra*, en el que mediante un largo *flash-back* va mostrando la relación que existe entre los jóvenes protagonistas y un brutal señor de la guerra, una relación que los enfrentará y los cambiará para siempre. Este autor, con su particular trazo, realiza un interesante juego de realidad fantasía en sus viñetas, transformando su obra en un ejemplo diferente dentro del cómic, la autobiografía y el mundo en conflicto. En ese mismo año aparece la obra del artista independiente Seth Tobocman, *Desastre y resistencia*, un cómic que narra el malestar global en el siglo XXI, que avanza por lo sucio, lo doloroso, deteniéndose en la conclusión de que se globaliza lo menos conveniente.

Paco Roca sorprendió en 2013 con *Los surcos del azar*, una obra sobre un conflicto bélico que sigue a la compañía “La nueve”, los soldados republicanos, perdedores de la Guerra Civil española en el Norte de África y en Francia. Estos soldados lucharon con todas sus fuerzas contra el fascismo en Europa, participando en la liberación de París. Es un cómic sobre el exilio, “sobre los surcos azarosos que tomaron los españoles al final de la Guerra Civil”, explica el autor en su web.

Aunque el protagonista de la historia es inventado, para la elaboración de toda la trama, Roca se documentó e investigó al máximo (estuvo documentándose durante tres años y contó con la ayuda del historiador Robert S. Coale). También entrevistó a dos de los integrantes de la compañía, a los que conoció en el Instituto Cervantes de París, en la presentación de un libro de Eveleyn Mesquida.

Además, Roca realizó una pieza menor de cómic periodismo titulada *Crónica de una crisis anunciada*, en *El País Semanal* en abril de 2012 explicando la crisis económica. “Esto de la crisis era perfecto para experimentar con un cómic. Sobre ella tenía una idea muy de a pie de calle, a partir de un amigo en paro o de otro que dejó de pagar la hipoteca. Investigué y mantuve entrevistas. He querido hacer una especie de periodismo. Me iba preguntando: ¿Cómo explico este concepto en una viñeta?”, comentaba en aquella obra.

Al mismo tiempo, también estaban los colectivos que fueron surgiendo con mayor o menor éxito dentro de esta tendencia, como *Cartoon Movement*, los británicos *Last Hours* o los ya desaparecidos *Graphic Journos* (aquí destacaba la ilustradora Susie

Cagle, artífice de varios reportajes de investigación para *The Nation*, *The Atlantic* o *The Guardian*).

Existen pocos historietistas con la suficiente preparación periodística como para abordarlo con rigor, y tampoco la prensa lo ha tratado en general como algo más que una mera curiosidad, tal vez por la inmediatez que requieren las noticias y el largo tiempo que consume la producción de un cómic, lo que ha tenido como consecuencia que en general el periodismo en viñetas se haya reducido a incursiones esporádicas de autores como Kim Deitch, Jessica Abel, Ted Rall o Peter Bagge, o a libros denuncia aislados como *Adictos a la guerra* (1991, actualizado en 2002), de Joel Andreas, [...] o libros reportaje como *El informe 11-S. Una novela gráfica* (2006), de Sid Jacobson y Ernie Colon [...]. En España, Pepe Gálvez, Antoni Guiral, Joan Mundet y Francis González emprendieron un trabajo de similares ambiciones con *11-M. La novela gráfica* (2009) [...]. En la frontera entre el reportaje y la ficción se encuentra *Shooting War* (2007), de Anthony Lappé y Dan Goldman, que crea una fantasía política basada en la realidad mediática de la guerra de Iraq (García, 2014: 241).

Más en la línea de Sacco han surgido los reportajes en *bande dessinée* de Patrick Chappatte, elaborados para *Le Temps*, *Neue Zürcher Zeitung* (edición dominical) y *The International Herald Tribune*, entre los que ha documentado la crisis de Líbano, Somalia y Ostenia, la revolución tunecina o una cumbre de Davos. También ha trabajado como ilustrador para *The New York Times* y como caricaturista para *Newsweek*. O en un tono más local, las piezas del periodista canadiense David Stapples. Sus “historias ilustradas” se publican en el *Edmonton Journal* desde el 10 de octubre de 2014 y están dibujadas por Jill Stanton.

Como se ve el periodismo de cómic está vivo y en pleno auge. Jóvenes periodistas lo ponen en práctica, como el británico Dan Archer, que está desarrollando en la Universidad de Stanford propuestas de cómics periodísticos con viñetas interactivas que permiten a los lectores obtener informaciones adicionales sobre el tema. Muchas de estas obras se pueden encontrar en su página web (<http://www.archcomix.com/>) en lo que él denomina su “Portfolio Online Ultra Interactivo”.

Entre sus obras destacadas se encuentra *Historia gráfica del golpe hondureño* (junio de 2009), que ha sido adaptado a dispositivos móviles. Archer, junto a Nikil

Saval, han creado en digital *The Honduran Coup*, para explicar y contextualizar la crisis Zelaya-Micheletti en la historia de injerencias extranjeras en el país.

Este autor es un firme defensor del concepto de “cómic periodismo”, que define como “*reporting*”, y a sí mismo como “*comic-journalist*”. Sus últimos trabajos tratan sobre temas como la ciberseguridad o el tráfico de personas en Nepal.

En 2011 participó en un simposio de la Universidad de Stanford ante los beneficiarios de las becas Knight de periodismo. Les dijo cómo realizaba su trabajo: “Cuando me enfrento a un hecho noticioso lo hago de la misma manera que cualquier periodista tradicional: investigación, fuentes y entrevistas. La diferencia es que represento mis entrevistas en formato visual: transcribo discursos en bocadillos, desarrollo monólogos interiores y también introduzco infografías o mapas. Los testimonios orales son la gran ventaja del *Comic Journalism* porque me permiten poner a los lectores en el corazón de las historias y les acerca a la experiencia de conocer a esa gente que normalmente no tiene voz o que normalmente no escuchamos”.

Asimismo, otros autores como el norteamericano Mark Fiore, que realiza dibujos de corte político para diversos periódicos norteamericanos, amplificando su grado de expansión de sus trabajos al utilizar la animación *Flash* en ellos.

Esas piezas de no más de dos minutos aparecieron en la web del *San Francisco Chronicle* y le valieron un Premio Pulitzer en el año 2010 por uno de sus editoriales dibujados, publicado en SFGate.com (el sitio web del *San Francisco Chronicle*), en la novedosa categoría de “Editorial Cartooning”. El comité premió su ingenio mordaz, la amplia investigación que había realizado y su capacidad para hacer sencillas cuestiones complejas.

La prensa norteamericana emplea cada vez más el cómic como complemento a la información escrita y a la caricatura y la viñeta, más habituales, pero en las que el componente narrativo es más limitado. Lo mismo que había sucedido con el Nuevo Periodismo, algunos de los periódicos y revistas americanos que habían apostado por los relatos de no ficción, tendieron a incluir más cómic en los 90 (Pérez, 2007: 22)

Como la periodista del diario *San Francisco Appeal*, Susie Cagle, que publica online noticias dibujadas y pequeños reportajes de una página, en cómic. Con su estilo *naif* y sus puesta en página arriesgada, sus obras mezclan información, cómic, caricatura y comentario.

También destaca Sara Gliden. Esta dibujante y escritora nació en 1980 en Estados Unidos. Es la autora de la obra *Una judía americana perdida en Israel*, basada en un viaje que hizo a Israel en 2007, por la que ganó un premio Ignatz al año siguiente en la categoría de “Nuevo Talento”. Después de esa primera obra, Glidden ha seguido apostado por el cómic periodismo, con veinte páginas de viñetas sobre los refugiados iraquíes en Siria que publicó en la web *The Cartoon Movement* en 2011 con el título de *Sala de Espera* (puede leerse también de forma gratuita en español) y con su historia corta *Estado de Palestina* (2011) y ha trabajado como periodista de cómic para la revista *Symbolia Magazine*, una de las más importantes plataformas digitales de cómic periodismo en activo, junto a la citada *The Cartoon Movement*.

En una entrevista en EFE, ella define su trabajo de no ficción y habla sobre la subjetividad en este tipo de propuestas informativas:

Depende de lo que tenga entre manos. Si solo trabajo texto, entonces mi papel es de escritora, cuando realizo un reportaje ilustrado soy periodista gráfica, mientras que si estoy contando una historia actúo como una autora de cómic. [...] El periodismo tiene una ética y cuando estoy haciendo periodismo gráfico pienso en sus reglas, pero tiene que quedar claro que igual de subjetivo puede ser un reportaje de texto, donde también se escogen unas palabras (EFE, 2012).

El dibujante alternativo Josh Neufeld ha desarrollado parte de su carrera como reportero gráfico en obras como *A.D.: New Orleans After the Deluge*, *The Influencing Machine* y *A Few Perfect Hours...* Este autor norteamericano piensa que los cómics son una forma estupenda de comunicarse con la población porque hacen digeribles temas complicados. Sus primeros trabajos estaban basados en sus viajes, pero más tarde empezó a interesarse en las historias ajenas, más que en las propias. Desde la concepción, su obra está muy influenciada por la de Joe Sacco. Neufeld es conocido por su cobertura de las consecuencias del Huracán Katrina, sus viñetas sobre el 11 de septiembre y sus historietas sobre conflictos en Oriente Medio y Argelia.

También cabe destacar los cómics digitales: *America: Elect! The action-packed journey to US election day in graphic novel form*, realizado por el equipo interactivo de The Guardian junto a Richard Adams y Eric McCann; *Operation Ajax*, producido por Cognito Comics en colaboración con Stephen Kinzer; *Iranorama*, en el que se explora el presente de Irán de la mano del periodista Yan Buxeda y el ilustrador Ulysse Gry en

forma de webdoc que plantea un relato en primera persona en el rol de reportero para conocer un poco más sobre la sociedad iraní en el marco de las elecciones de 2013, y las historias del New York Times *Snow Fall*, *The Jockey* o *Tomato can blues*, en las que mezclan elementos multimedia para demostrar que el cómic periodismo digital tiene infinitas posibilidades por explotar; en el último, además de texto y cómic incluyen archivos de audio en los que un actor va contando la historia para los invidentes. Experimentación digital para el relato de no ficción, a medio camino entre el periodismo y el documental.

El potencial del cómic periodístico es cada vez más conocido y utilizado. Liniers entrevistó al actor Ricardo Darín en viñetas para el periódico argentino *La Nación* (27 de agosto de 2010), con un vídeo que acompaña y completaba la experiencia. Tituló la pieza *Darín, de entre casa*, y en ella se podía leer una especie de entradilla que avanzaba el contenido: “A través de esta charla íntima en la casa del actor, en Palermo, *La Nación* inaugura un nuevo abordaje periodístico a través de la mirada del ilustrador”. Liniers se dibuja a sí mismo como un conejo antropomórfico, en clara referencia a Spiegelman. El estilo *underground* y que aparezca el propio ilustrador en una entrevista de sofá es un claro ejemplo continuador de las técnicas de Sacco. Después de entrevistar a Darín, hizo lo mismo con Les Luthiers, Jorge Drexler y Andrés Calamaro, entre otros.



Figura 5.16. Ricardo Darín entrevistado en *La Nación* por Liniers

Para el redactor jefe del magazine francés *XXI. L'information grand format* (una revista trimestral que explora el reportaje periodístico desde tres áreas: escrita, fotográfica y en viñetas, mediante el “*reportage de bande dessinée*”), Patrick de Saint-Exupéry, este Nuevo Periodismo gráfico en forma de cómic surge “[...] a causa del *impasse* de los medios tradicionales”, ya que considera que estos medios son los que “pasan por momentos difíciles, no el periodismo” (Magi, 2010).

También en Francia está la revista *La Revue Dessinée*, una interesante publicación trimestral de 200 páginas de reportajes, crónicas y documentales en forma de cómic, todos ellos de rabiosa actualidad, realizados por autores de primera línea como Adrien Ménielle, Alain Kokor, Alexandra Bogaert, Alfred, Amélie Mougey, Anne Simon, Arnaud Le Gouefflec, Carlos Nine, Elsa Fayner o Gipi (muchos de ellos periodistas, además de historietistas).

En el semanario italiano de información general *Internazionale* se incorporó, en 2007, una sección regular (*Cartoline da...*) con el epígrafe *Graphic Journalism*. En ese espacio se publicaban relatos de actualidad en viñetas, siempre que tuvieran relación con lo contemporáneo o con las impresiones de un lugar. Este semanario y la revista de Saint-Exupéry constituyen los dos primeros ejemplos regulares de este tipo de propuestas: las de la utilización del cómic como soporte de no ficción y con contenidos de actualidad desde páginas de información general. En la misma senda ha surgido la también italiana, *Mamma!*, la primera de cómic periodismo del país, autoeditada por Carlo Gubitossa desde 2009.

En el marco del periodismo brasileño independiente se ha publicado en formato cómic el reportaje *Las niñas en juego*, sobre la trama de explotación y turismo sexual infantil durante la Copa Mundial de Fútbol de 2014 en la ciudad de Fortaleza, en Ceará, una de las ciudades sede del campeonato. Lo publicó la Agencia Pública de periodismo de investigación y fue realizado por la periodista Andrea Dip y le dibujante Alexander de Maio. Ellos estuvieron durante tres meses juntos, trabajando como un equipo informativo, en Fortaleza produciendo el artículo periodístico en cómic. Ella se dedicó a la parte más periodística (definió las fuentes, planeó los viajes, investigó datos y fue detrás de los personajes), mientras él realizó los dibujos y los diseños, traduciendo el artículo en cómic.

En Venezuela, esta forma de hacer periodismo tiene antecedentes en la historieta que realizó Edo sobre los sucesos del 11 de abril para el diario Últimas Noticias. Edo

también es coautor, junto a Jaime Barres a los guiones y Nahir Márquez en la parte de investigación histórica, del libro *Rumbo a la libertad*, editado por Espacio Anna Frank en 2013, dentro de la colección “El país de los brazos abiertos”. La obra cuenta en cómic la historia real del barco Caribia, que llegó a Venezuela en 1939 con 86 pasajeros judíos que huían de la persecución nazi.

En Perú, Gabriela Wiener también realiza cómic periodismo. Esta periodista peruana se sumergió en un proyecto de periodismo narrativo para la revista *Cometa* (fundada por Marco Avilés y Daniel Silva) que dedicaba su tercer número al cómic, inspirados por las obras de Delisle, Sacco, Satrapi y Pekar. En ese volumen participaron treinta y tres autores de tres continentes distintos; 140 páginas de gran tamaño repletas de historias.

Avilés y Silva tuvieron que coordinar a dibujantes que nunca habían hecho cómics de no ficción y a periodistas que nunca habían hecho cómic. En todos los casos los autores se documentaron y buscaron la mejor manera de contar. Sin límite de palabras, ni formatos preestablecidos. Wiener utiliza su particular sensibilidad para realizar una pieza de periodismo gonzo para hablar de la vuelta de una amiga a Perú, desde España. Usa la anécdota personal para tratar el tema de la migración y el éxodo invertido. La obra se titula *Todos vuelven* y cuenta con dibujos de Natacha Bustos (que en 2015 dio el salto al cómic norteamericano de superhéroes en la serie *Moon Girl & Evil Dinosaur*).

De nuevo en España, en el año 2011, Norma Editorial sacó una colección que denominó “Graphic Journal”, que buscaba aunar el estilo más actual de novela gráfica con las intenciones del periodismo de calle y de denuncia más desgarrado. En la línea publicó cinco obras.

La colección se inauguraba con *Branccacio: Una historia de la mafia cotidiana*, de los italianos Giovanni Di Gregorio y Cludio Stassi, en la que relataban tres historias entrecruzadas con testimonios de víctimas de la mafia, todos ellos habitantes de pequeñas localidades del país. Esta obra ganó el premio al mejor guión de novela gráfica en la Comic Con de Nápoles en 2007. Contó con un prólogo de la periodista de *La Vanguardia* María Paz López.

Continuaba con el cómic autobiográfico de la belga Judith Vanistendael, *Sofía y el negro*, en el que contaba su historia de amor con un Togolés y las dificultades que pasó para que sus familiares aceptaran al joven, así como las trabas administrativas para que pudiese quedarse en Bélgica. En 2010 fue nominada a mejor obra en el Festival de

Angoulême. En la edición española contaba con un prólogo del periodista de *El País* Enric González.

En *La hija de Mendel*, Martín Lemelman rinde homenaje a su madre, a su familia y a todas las víctimas judías del Holocausto nazi. En 1989 el autor grabó un vídeo de su madre contando las espeluznantes memorias de su infancia en la Polonia de los años 30 y su huida de los nazis. Con prólogo de Ana Carbajosa, de *El País*.

Para aquellos que quieran saber la realidad social en los países de la antigua Unión Soviética, Nicolai Maslov hizo *Los hijos de octubre*. Una historia dura de supervivencia y apasionante sobre un pueblo acostumbra a la lucha diaria. Con prólogo de José A. Zorrilla, director de cine, escritor y antiguo embajador de España en Rusia, y con un epílogo de Rafael Poch de Feliu, periodista de *La Vanguardia*.

Claudio Stassi firma el último de los tomos de esta colección: *Por eso me llamo Giovanni*. Se trata de la biografía de Giovanni Falcone, el juez que desafió a la mafia con la legalidad como única arma. Una obra basada en el libro de Luigi Garlando y cuenta con Guillermo Altares como prologuista.

Y en el año 2014, Jot Down Books publicó el volumen *Off the Record*, una obra española coordinada por Inma Garrido con varias piezas de cómic periodismo en su interior realizadas por diferentes equipos de periodistas y comunicadores (Arturo Pérez-Reverte, El Gran Wyoming, Julia Otero, Gervasio Sánchez, Rosa María Calaf, Enric González, Ana Pastor, Javier Espinosa, Soledad Gallego-Díaz y Manuel Jabois), y dibujantes (José María Beroy, Oriol Malet, Martín Tognola, Paco Roca, Jorge González, Manel Fontdevila, Pedro Espinosa, Mariscal, Juan Berrio y Marcos Martín). Con la colaboración especial de Miguel Gallardo, Horacio Altuna, Andreu Buenafuente y Mikel Urmeneta.

“[...] Un periodista es alguien que renuncia a su reloj, a ser dueño de sus citas, a las cenas con los amigos y a los amigos mismos. Un ser capaz de creer que una libreta es un chaleco antibalas y que el mundo se puede condensar en un minuto y medio en un informativo. Eso es ser un periodista, un ingenuo”, expone Marta Fernández en el prólogo de *Off the Record*. Y continúa: “Un pobre tipo normal con un resorte. Un inconsciente que lleva dentro un muelle. Y el muelle salta en el momento exacto para hacerle abrir los ojos y afilar las palabras. [...] A veces, sin aparente motivo, el muelle se despereza con lentitud, y la punta se clava como un anzuelo en el espacio indeterminado donde procesamos las noticias. Y entonces todo parece claro: la

pregunta, el dato que no cuadra. Porque el resorte está forjado de escepticismo. Y es capaz de transformarse en brújula para señalar la dirección en la que está la pista. Será por eso que lo llaman olfato. Será por eso que lo asociamos con un sexto sentido”. (AA.VV., 2014: 7)

El olfato y el sexto sentido de estos periodistas, al igual que el de Joe Sacco, están siempre en activo. Sus resortes funcionan mejor que los de otros compañeros a los que todavía no se les ha activado o puede que se les haya oxidado de no usarlo. Todos ellos siguen las pautas del cómic periodismo de manera consciente: tratan sobre historias vividas en primera persona, aparecen en las viñetas como testigos, mediadores, se documentan, entrevistan y utilizan técnicas híbridas de productos audiovisuales.

Comienza Arturo Pérez-Reverte con José María Beroy con una historia titulada “23-N” (11-15), en la que cuentan una misión del periodista en el Sahara. Después, El Gran Wyoming y Oriol Malet firman “La paliza” (19-23), en la que el conocido *showman* narra un encuentro con los grises.

Julia Otero y Martín Tognola se encargan de “La emisaria” (27-31), con los recuerdos de la periodista sobre su trabajo en la noche del 23-F. También sobre el 23-F trata la historieta de Gervasio Sánchez dibujada por Paco Roca (35-39). Mientras que Rosa María Calaf escribe sobre algo que le ocurrió en Brasil el 9 de noviembre de 1989, cuando era corresponsal en Sudamérica y cubría las elecciones presidenciales brasileñas que estaban a punto de celebrarse; dibuja Jorge González (43-47).

Enric González y Manel Fontdevilla continúan con “Ruanda 1994” (51-55). Ana Pastor recuerda cómo decidió ser periodista (gracias a Nelson Mandela) y Pedro Espinosa dibuja sus memorias en las viñetas de “La vocación” (61-65). La siguiente historia, “Sarajevo” (69-73), es obra de Javier Espinosa y Javier Mariscal. Soledad Gallego-Díaz y Juan Berrio realizan “Taxi a Nueva York” (77-81), sobre el fatídico 11-S. Y Manuel Jacobis junto con Marcos Martín cierran el volumen con “Realidad paralela” (85-89), sobre los atentos del 11-M.

Los periodistas de cómic entonces cuentan en viñetas una situación o un conflicto, sean de actualidad o históricos, utilizando su propia experiencia en el lugar y su propia óptica (incluyéndose como actores dentro de la acción, además de observadores, de mediadores entre los testigos y los lectores).

La labor del cómic periodista suele ser personal e individual (ellos investigan en el terreno, toman notas, escriben y dibujan), aunque a veces, en el caso de periodistas que

no dibujen, pueden montarse equipos de trabajo. La narración de la acción se encuentra, en la mayoría de los casos, en primera persona, acercando este tipo de productos a las autobiografías en cómic. Algo relativamente nuevo, como argumenta Pérez.

Desde el punto de vista de la tradición del cómic, sí es un género nuevo, o relativamente nuevo. El cómic tradicional se había dedicado durante casi todo el siglo XX al humor y la ficción de aventuras, crimen, etc., pero no a la realidad, al periodismo, la historia y la no ficción. Este fenómeno es relativamente reciente, y se produce dentro de una tradición que arrancaría en los sesenta con el *comix underground*, se desarrolla con el cómic alternativo de los 80 y 90 (*Palestina* es de los 90) y explotaría con la novela gráfica de la década pasada. En esa tradición, yo creo, hay que inscribir a Sacco. Desde el punto de vista del periodismo, a Sacco lo veo en la tradición del Nuevo Periodismo, o al menos muy inspirado por él. Su preocupación por colectivos marginados en los medios y por la historia marginal, fuera de los relatos dominantes u oficiales, es un rasgo fundamental en él (Matos, 2015)

Lo hacen utilizando técnicas del periodismo convencional, como el trabajo de campo, la documentación previa y posterior y las entrevistas a protagonistas o testigos. Lo que dice Pepo Pérez sobre Sacco puede extrapolarse a todos los demás cómic periodistas.

[...] Que luego Sacco plasme sus reportajes de investigación en cómics en lugar de usar solo texto escrito, como haría un periodista tradicional, no creo que cambie la esencia periodística de lo que hace Sacco. De hecho, has utilizado la palabra más exacta, es un reportero básicamente (Matos, 2015).

Desplazándose a los lugares que van a investigar, recogiendo visualmente todos los detalles que pueden. Traslada esas informaciones y testimonios a viñetas utilizando, además, textos de apoyo, gráficos, mapas o encuestas. Y haciéndolo desde una planificación cercana, además, a la usada en medios audiovisuales.

Reporteros que van, ven, escuchan y cuentan. No pretenden comprender o juzgar. Usan su piel, sus ojos y oídos. Los cinco sentidos del periodista, diría Ryszard Kapuscinski, y sobre todo el sexto: la humildad, que se fija en los hombres. En los que, bajo el juego de poder, declaraciones y armas, siempre pierden. Las batallas de los superhéroes invulnerables quedan lejos, en otro universo. Como los dioses del Olimpo. Como en un inverosímil país de las maravillas (Magi, 2010).

Con la inclusión del reportero en la historia, el periodista de cómic consigue luchar contra la falacia de una única “verdad objetiva”. Al aparecer el periodista, aparece también una luz diferente sobre el proceso creativo porque se está viendo el después (el cómic como obra completa) al mismo tiempo que el durante (la misma creación) y el antes (los primeros acordes de la obra). Los lectores perciben y leen los diferentes puntos de vista. El cómic periodismo es una buena manera de sintetizar mucha información compleja de forma accesible.

“Pienso que el cómic es adecuado para hacer buen periodismo por la implicación emocional que consigue con el lector”, asegura Pino Creanza, ingeniero y autor de tebeos, en la entrevista que le hace Ángel Luis Sucasa en *El País* con relación a su obra *Cairo Blues* (2014), un cómic entre el reportaje y la poesía en viñetas que describe cuál es el presente de Egipto y cómo se ha llegado a él. Creanza considera que Joe Sacco es el verdadero héroe del periodismo en viñetas porque “él vive todas las experiencias que cuenta, como un corresponsal” (Sucasas, 2014).

Los creadores que se suman a este modo de hacer periodismo tienen una máxima y es que lo importante es el rigor periodístico, más allá de todo lo demás.

Importa el rigor, no el soporte. Esa es la consigna de los creadores que utilizan el cómic como vía legítima para sus trabajos periodísticos ‘documentales sin temor a críticas por la subjetividad que conlleva una viñeta, y entre ellos están el veterano Joe Sacco, el curioso Guy Delisle y la joven Sarah Glidden (EFE, 2012).

5.5. *Je suis Charlie*: La función social y la función opinativa en viñetas

Entre el 7 y el 9 de enero de 2015 ocurrió la terrible barbarie. Los hermanos Chérif y Saïd Kouachi, franceses de padres argelinos, masacraron el día 7 a doce personas. Ocho de ellas trabajaban en el semanario alternativo *Charlie Hebdo*. También dejan once heridos. Entraron en el diario a las 11.30 horas armados con fusiles de asalto gritando que Alá era el más grande y que le debían venganza

Al día siguiente, mientras los Kouachi intentaban huir, su amigo Amedy Coulibaly mata a un guardia municipal y después hiere a otra persona. Para el día 9 asesinar a cuatro judíos inocentes en un supermercado de comida *kohser* durante un secuestro que se prologó durante 24 horas. Los tres criminales terminaron siendo abatidos por tiradores de élite del Grupo de Intervención de la Gendarmería al tercer día de la crisis a

la puerta de una imprenta Dammartin-en-Goële, al norte de París, donde los criminales se habían refugiado. Pensaban morir, pero querían hacerlo matando más para poder llegar a su paraíso mediante la sangre y la muerte. No lo consiguieron. Amady fue ejecutado a la misma hora que los hermanos. Estos tres días de actos terroristas se transformaron en pocas horas, gracias a la cobertura informativa, en un acontecimiento internacional.

El asesinato de periodistas y dibujantes fue percibido muy pronto como un inquietante atentado contra las fibras más sensibles del tejido social, la cultura, el arte, la libertad de expresión, la trama amenazada de un sistema circulatorio, material y espiritual, a un tiempo, cuyas venas quedaban abiertas con sangre humana corriendo por las calles (Sadoul, 2015: 14).

Surgieron entonces y se fueron sucediendo espontáneas manifestaciones callejeras tanto en París como en toda Francia desde la misma noche de la primera matanza. El día 11, cuatro días más tarde, cuatro millones de manifestantes encabezados por medio centenar de mandatarios internacionales de los cinco continentes (con François Hollande, Angela Merkel, David Cameron, Mariano Rajo y Matteo Renzi, entre otros) y personalidades de todo tipo (desde autoridades religiosas, la oposición política, los sindicatos, así como los representantes de grandes ciudades europeas) desfilan en un acto de solidaridad. Lo hacen por toda la nación, bajo la misma bandera.

Fue una de las mayores manifestaciones políticas de la historia de Francia. Eran un pueblo unido contra los ataques terroristas, un pueblo que iba a la calle para defender sus valores sociales básicos. Todos unidos bajo un eslogan convertido en pancarta universal: “Yo soy Charlie”.

“Yo soy Charlie” se transformó rápidamente en algo más que un grito de solidaridad. Estudiantes de bachillerato de ciudades de provincias utilizaron la frase para proclamar su deseo de prolongar la aventura espiritual, artística y cultural del semanario. Jubilados, estudiantes, hombres de empresa, asociaciones de vecinos, madres de familia, grandes financieros, se sumaron a la misma y espontánea campaña universal (Sadoul, 2015: 31).

La publicación se encontraba en la bancarrota desde noviembre de 2014. Había pedido donativos a sus lectores, pero no habían llegado tantos como necesitaban. Después de los atentados, los editores de la prensa francesa les ofrecieron 250.000 euros

y desde Google donaron otros 250.000 euros. Todo ello para asegurar el futuro de la revista satírica. Los supervivientes de la redacción decidieron preparar un nuevo número que se publicó pocos días más tarde con una tirada de 5 millones de ejemplares. El éxito de ventas fue enorme, en parte por la publicidad indirecta que habían recibido. Habían perdido a algunos miembros de su equipo, pero en su honor seguían luchando, aun con la culpa del seguir vivos que acontece en casos así. Al final, *Charlie Hebdo* consiguió un capital de 4,2 millones de euros en donaciones y doscientos mil nuevos suscriptores. Continuaron adelante.



Figura 5.17. “Je suis Charlie” se transformó en un himno gráfico

Muchos profesionales del sector, historietistas, caricaturistas, dibujantes de prensa, además de periodistas, se solidarizaron también y escribieron o hicieron tiras de prensa relacionadas con lo ocurrido. Era complicado. Volver a hacer caricaturas de Mahoma podía atraer más la atención negativa. Quizá alguno de ellos fuera el siguiente.

El 26 de enero de 2015 Art Spiegelman daba una conferencia en la que hablaba de la historia de la libertad de expresión de forma gráfica, desde la revista *MAD* a la tragedia de *Charlie Hebdo*. Fue organizada por el Centro Koffler de las artes y se tituló “What the %@&*! Happened to Comics”. En ella se ocupó de defender la libertad de expresión de todos los historietistas, en especial por luchar cuando algunos de ellos están siendo acribillados en sus redacciones.

Spiegelman en su charla hablaba de que los cómics funcionan tan bien porque van directos al cerebro, moviéndose por el cuerpo a través de los sentidos de una forma más rápida de la que se puede pensar en ello. Para el creador de *Maus*, los tiroteos de París no hacen más que demostrar que los cómics tienen un gran impacto y pueden plantear preguntas complejas utilizándose para hablar de racismo, representación y libertad. A él le enfurecía que a la hora de abordar la información de lo ocurrido, muchos periódicos y revistas se negaron a reproducir las caricaturas ofensivas. Eso era casi tan malo como la muerte de las víctimas, porque estaban matando también la libertad de expresión (Mann, 2015).

Robert Crumb también se sumó con una viñeta. Se lo propusieron desde el diario *Liberation*. Él conocía Wolinsky y asegura que el editor sabía la situación, el riesgo, la oficina ya había sido atacada en 2011. Para Crumb, estos ilustradores no estaban tratando de ofender: “No, no pueden comprenderlo. No es la fe lo que ha sido injuriado. Es el extremismo, la psicosis. La vena totalitaria” (Farber, 2015: 79).

Este mítico dibujante ahora vive en Francia, por lo que era normal que le pidieran participar en con una viñeta a modo de homenaje. Además, había leído y disfrutado con *Charlie Hebdo* y sabía que eran así de ácidos con todo.

Charlie Hebdo, ellos son los que imprimieron varias veces ácidas viñetas sobre los extremistas islámicos, ya sabe, mantuvieron esa línea pero, por dios... no fueron la única gente agraviada, injuriaban a todos. Al Papa, al Presidente del país, ¡a todo el mundo! Eran despiadados con todos igualmente. Era realmente una revista divertida. No se amedrentaban frente a nadie, ninguno escapaba a su pluma y esto era bueno (Farber, 2015: 80).

En su viñeta, Crumb se mostraba a sí mismo enseñando a su vez una viñeta en la que había dibujado un culo con la etiqueta “El culo peludo de Mahoma”. Era una grosería. Se la enseñó a su esposa, la también dibujante Aline Kominsky-Crumb, y primero se escandalizó, de broma, para después, entre risas, mandar a *Liberation* una colaboración en la que se mostraba a ella mirando el dibujo y diciendo: “¡Dios mío, van a venir a por nosotros! Es terrible... ¡quiero vivir para ver a mis nietos!”. Y entonces Crumb aparecía diciendo: “Bueno, no está tan mal. Además ya han matado suficientes dibujantes, quizá hayan cumplido el cupo”.

Joe Sacco tampoco podía pasar la oportunidad de no expresarse sobre los atentados y las muertes de *Charlie Hebdo*. Este periodista de cómic presentó una de sus piezas

informativas en viñetas que fue publicado en *The Guardian*. Lo tituló “On Satire”. Ahí Sacco hablaba de la naturaleza de la sátira, ponía de manifiesto su pesar por la pérdida de compañeros, aunque también resaltaba puntos negativos de la publicación y sobre el uso de la pluma (y de la sátira) para ofender. Su inteligente reflexión también le granjeó algunas críticas. Destaca de entre las viñetas, una en la que aparece el propio Sacco (en realidad él vuelve a ser el narrador de la historia, apareciendo como en sus otras obras periodísticas) haciéndose preguntas y trasladándolas al lector:

Al dibujar una línea, también cruzamos otras. Porque las líneas en papel son un arma y la sátira debe llegar hasta el hueso. ¿Pero el hueso de quién?, ¿Quién es exactamente el objetivo? (Sacco, 2015c).



Figura 5.18. Sacco se sumó a los historietistas que se expresaron después de los atentados con esta página titulada “On Satire”

La potencia de las viñetas de Crumb, de Sacco, o de cualquiera de los miembros de la redacción de *Charlie Hebdo* no hacen sino destacar la fuerza que tiene una imagen, capaz de relatar, de un golpe, una situación compleja. De ahí que pueda causar

intranquilidad y que, a veces, acarrea trágicas consecuencias. Sacco lo sabe y lo expresa con palabras fuertes también:

Para mí fundamentalmente el poder de la fotografía, del fotoperiodismo, es tratar de captar un momento determinado que relate una situación compleja en una sola imagen. A veces lo consiguen, hay imágenes que hablan por sí solas, que llegan al corazón de la historia y de quien está observando. En el fondo es algo parecido a una viñeta editorial, un único panel y con unas pocas palabras transmite una idea política a veces muy compleja. Y hay un gran poder en eso, de hecho varios dibujantes de viñetas políticas han sido asesinados a lo largo de los años (Espiña Barros, 2014b).

En el Festival de de Cómic de Angulema, uno de los más prestigiosos del cómic europeo, han creado, tras los atentados, el premio Charlie Hebdo a la libertad de expresión. En el 2015 fue para los dibujantes de la redacción de la revista asesinados el 7 de enero del mismo año: Cabu, Wolinski, Carb, Tignous y Honoré.

Porque en definitiva, las viñetas de prensa también tienen parte de cómic periodístico y se desarrollan, en especial, dentro de dos de las funciones del periodismo: la social y la opinativa. Julián Clemente recuerda que el cómic, como medio, se puede usar también para esos fines:

[...] El cómic es un medio, no un género, y como medio puede servir para múltiples fines, desde el más puramente lúdico al opinativo. En ese sentido, mediante cómic se puede abordar cualquier género periodístico, pero es cierto que hasta ahora, dentro de esta corriente de autores de la que hablamos y que Sacco ejemplifica, se ha usado fundamentalmente para hacer reportaje, salvo en el caso de las tiras de prensa, que en algunos países, y especialmente en España, se encuadraban en la opinión (Matos, 2015).

El lugar tradicional para las viñetas en la prensa siempre ha sido en la parte de Opinión, junto al editorial (muchas veces lo complementan) o las columnas. En las viñetas o tiras de prensa, el dibujante o viñetista expresa, mediante la crítica mordaz y con mucho humor, algún hecho de actualidad.

Al mismo tiempo, las viñetas pueden relacionarse con la función social del periodismo. El llamado periodismo social o periodismo cívico se originó en Estados Unidos entre los años 80 y los 90. Es un tipo de periodismo que se basa en la tradición

pero va más allá del cuidado de la información (mediante la independencia, el pluralismo y la confrontación de fuentes) para llegar hasta el compromiso con los procesos sociales (Llobet, 2006).

Antonio López Hidalgo incorpora el periodismo social dentro de los formatos de lo que llama periodismo visual y cita a Josep María Casasús, uno de los pioneros en entender que a finales de los años sesenta se iniciaba una nueva etapa del periodismo moderno que calificaba de periodismo social, también denominada periodismo de servicios o periodismo de bienestar social (López, 2002: 56).

Para el profesor Casasús, esta etapa la conforman estos rasgos y factores: consolidación de las ideas profesionales universalistas; incremento de la atención profesional hacia asuntos de interés humano y vida cotidiana; profundización en las técnicas profesionales del periodismo de precisión y del de evaluación; aparición de nuevos géneros periodísticos como el análisis, el informe, la noticia de situación, el infográfico, y la información visual; configuración, escribe, todavía incipiente de un nuevo modelo de diario: el diario de servicios (López, 2002: 56-57).

Este tipo de periodismo muestra claramente la ideología que tiene y es muy activo en sus propósitos. Asume el lenguaje de forma responsable, difunde derechos sociales y anima a la acción. Para ello se acentúa la labor del propio periodista como actor social que se acerca a los ciudadanos y los anima a mejorar y autogestionar los problemas, transformando al ciudadano lector en un sujeto activo, no sólo pasivo. Los medios audiovisuales hacen cambiar sustancialmente las formas de los diarios, por lo que se incluyen elementos estéticos más visuales, como el color en la tipografía, en las tramas y en las fotos, además de abundancia de gruesos filetes y recuadros, destacados entre los textos y sumarios. De todo esto se beneficiará el periodismo social. Aparecerá entonces un periodismo más gráfico.

El periodismo de cómic, desde las viñetas a las obras más extensas (en cualquiera la dicotomía subjetividad/objetividad no es un problema), podría acercarse también a este periodismo social y cívico. Como se demostró cuando varios de los más conocidos dibujantes se sumaron a los miles de manifestantes y dijeron que ellos también eran Charlie, a través de sus obras, con sus opiniones. Continuando así con el apoyo cívico y llamando a seguir con la acción social solidaria.

6. Conclusiones: El cómic como género periodístico

Sacco convirtió su día a día durante un año en la Franja de Gaza en un ejercicio de periodismo sin precedentes. Comprometido y en primera línea de acción, al filo de la noticia, este autor compartió su suerte con la de los palestinos y sus vecinos, en continuo enfrentamiento. Buscando entender y explicar ese antiguo conflicto que le obsesionaba. Todo ello sin detenerse en quiénes eran los buenos y quiénes los malos, pero con mucha voluntad de denuncia. Era el comienzo. Inauguraba así un estilo propio que había comenzado a experimentar en sus obras anteriores y que, en las posteriores, cogería fuerza y fuelle.

Un estilo que se ha transformado, como se ha comprobado en esta investigación, en algo más que un movimiento, en un género. Un nuevo tipo de viñetas repletas de información y de historias, que destaca por la capacidad que tiene de atraer y conectar con la audiencia al tratarse de experiencias o relatos de inmersión. Un nuevo tipo de periodismo repleto de cercanía y de múltiples voces, las de aquellos que, históricamente, no se habían escuchado así de fuerte.

La percepción que hoy tenemos de lo que es un cómic ha cambiado enormemente en los últimos veinte años. En 1992 causó sensación que un tebeo ganara el premio Pulitzer –aunque fuese un premio especial, fuera de categoría–, y el éxito de *Maus*, de Art Spiegelman, considerado un fenómeno insólito, se atribuyó más a su serio contenido –una memoria del Holocausto– que al medio en el que estaba expresado. Es más, podríamos decir que *Maus* recibió tal distinción no por ser un cómic, sino a pesar de ser un cómic (García, 2014: 21).

El mismo Art Spiegelman (Rosenkranz, 2009: 27) es citado por Santiago García (2014: 21) diciendo: “Tengo la impresión de que el cómic ha pasado de ser un icono del analfabetismo a uno de nuestros últimos iconos del alfabetismo”.

Las dinámicas de producción y de consumo han modificado el horizonte de expectativas de los lectores y los creadores cómic, así como de la industria, hasta el punto de haber naturalizado, en los últimos años, una rama de no ficción de la que surge una subcorriente periodística, en cuya presencia trabajan ya decenas de autores. Ante el posible desconcierto que esto pueda generar, se debe recordar que también desconcertaron otros movimientos anteriores, como la novela de no ficción, en sus primeras hibridaciones entre periodismo y literatura. Si en aquel momento se permitió que aquellas obras se incorporasen al ámbito periodístico, aunque tuvieran una forma diferente a la que se acostumbraba, gracias a unos requisitos y unos resultados,

comunes, también se debería poder adscribir ahora, el cómic, dentro del ámbito periodístico.

La labor de recopilar información original, veraz y contrastada, es un factor determinante a la hora de descartar o admitir la condición de una obra como periodística. Aunque esa metodología de trabajo tiene que aplicarse sobre una forma precisa que se denomina “género”. Un género no es siempre un molde sencillo de catalogar. Además, los géneros son susceptibles al cambio, a la superación o la mezcla. Martínez Albertos denominó géneros híbridos a la crónica y el reportaje (1992: 280). Lorenzo Gomis decía que “los géneros son formas asimiladas por el hábito, formas que pueden enseñarse y aprenderse” (1991: 40-41).

El comic-periodismo, entonces, consistiría en un nuevo tipo de texto que utiliza las particularidades de éstos géneros ya considerados ‘híbridos’ o ‘mixtos’ por separado (el periodismo interpretativo que mezcla opinión e información en el reportaje, y el discurso historietístico que combina lenguaje lingüístico y lenguaje pictórico), para cumplir con la realización de una intención comunicativa. El producto resultante muestra la correspondencia entre complejidad de formas y complejidad de contenido, y habilita la pregunta sobre las características de la configuración de su estructura narrativa, que potenciarían su accesibilidad (Meriles, 2011: 2).

La teoría de los géneros periodísticos surge como una propuesta metodológica para el análisis sociológico de inspiración cuantitativa que posteriormente ha quedado perfilada como “una doctrina filológica propia de la Sociolingüística, que sirve como eficaz instrumento no sólo para el análisis cuantitativo y cualitativo en el campo de las ciencias sociales, sino también para las valoraciones críticas de carácter literario y lingüístico” (Santamaría, 1990: 107-108).

Esta teoría permite sistematizar la producción periodística, ya que favorece la elaboración de unos prototipos diseñados inductivamente a partir del análisis de los modelos históricos publicados en la prensa. Pero dicha clasificación de los textos periodísticos no constituye un mero instrumento de pedagogía del ejercicio profesional. Cada género trata de responder a unas demandas sociales específicas, y crea en el lector un determinado horizonte de expectativas. De ahí que todo intento por desdibujar los límites entre los distintos géneros haya resultado infructuoso por cuanto no sólo

dificulta el análisis científico del discurso periodístico, sino que además “atenta” contra la información que recibe el lector.

La hipótesis inicial de esta investigación era llegar a demostrar que el llamado cómic periodismo no se trataba de un formato más en el que publicar reportajes, entrevistas o crónicas, sino que tenía entidad propia, como género periodístico de primer orden, en el que publicar piezas informativas de gran calado. A lo largo de estas páginas se demuestra que este género existe y que puede añadirse a la teoría de géneros periodísticos.

Porque los géneros no son inmutables. A medida que la tecnología ha avanzado o a medida que las necesidades informativas han cambiado, también lo han hecho los géneros. Como apunta el profesor de la universidad de Bogotá Mauricio Velázquez Ossa, “en la actualidad el debate académico no termina de resolver si aún está vigente la clasificación de los textos periodísticos en distintos géneros o si la frecuente mezcla de unos con otros a llevado a su desaparición como tales” (Velázquez, Gutiérrez, Salcedo, Torres y Valderrama, 2005: 14).

El uso generalizado de infogramas ha propiciado un nuevo lenguaje informativo o género periodístico, mediante un estilo que acerca la prensa escrita al mundo iconográfico de la televisión, utilizando soluciones similares, al igual que ha hecho ahora el cómic.

Así, podríamos decir que en todo texto periodístico es posible entrar tres tipos de información pragmática: la general, que comprende el conocimiento del mundo con sus características culturales y naturales; la contextual, que abarca todos aquellos elementos que se derivan de las expresiones lingüísticas precedentes a la interacción comunicativa actual, y la situación, que incluye el conocimiento de aquellos aspectos que surgen en la interacción (Escribano, 2006: 12).

Este medio también ha empezado a generar un lenguaje informativo propio, recogiendo virtudes híbridas del reportaje, de la crónica y de la entrevista, con las propias técnicas y fórmulas visuales de las viñetas y sumando algunas soluciones iconográficas de los productos audiovisuales.

El cómic periodismo va más allá de la aplicación de infografía en la prensa diaria como complementos o síntesis de las informaciones escritas, sino que se transforman en productos informativos completos y complejos, con entidad propia.

Cada uno, tanto cómic como periodismo, tienen unos lenguajes diferenciados, pero compatibles. Para Roberto Bartual, el lenguaje del cómic es compatible con otros muchos, entre ellos, el del cómic:

Totalmente. El lenguaje del cómic es compatible con cualquier cosa. No hay nada en el periodismo que no pueda ser trasladado al cómic. Podría decirse que en el cómic, en tanto que siempre hay cierta medida de deformación o caricatura, se introduce un elemento de subjetividad. Pero eso sólo supondría un problema si uno cree en el tópico de que el periodismo se caracteriza por la objetividad o que hay una pretensión de ella. El lenguaje escrito es tan subjetivo y traidor como la caricatura, y desde que uno tiene que elegir entre una palabra u otra, o escribir sobre unos hechos u otros, la subjetividad ya está ahí de todos modos.

Alberto García Marcos tampoco alberga dudas cuando argumenta sobre ello, aunque destaca el utilizado en periodismo en un estrato superior:

Sin ninguna duda, ambos lenguajes son compatibles. De hecho, creo que el periodismo se situaría en un estrato superior al del “lenguaje”, podría entenderse más como una disciplina que admite su práctica utilizando distintos lenguajes. Son muy obvios y habituales los reportajes periodísticos basados en la escritura, y tal vez este es el lenguaje que más identificamos con el periodismo, pero no podemos olvidar los reportajes fotográficos, o incluso los filmados. En todos los casos (fotografía, cine, texto escrito), nos encontramos con periodismo ejercido desde distintos lenguajes. Lo mismo sucede con el cómic. Por supuesto, el modo en que el reportaje se percibe es distinto dependiendo del lenguaje que se utilice en cada caso, y cada uno de ellos tiene sus pros y sus contras (Matos, 2015).

Por su parte, el profesor Álvaro Pons también diserta en esta línea sobre los lenguajes de ambos medios:

[..] La calificación de producto periodístico es ajena al lenguaje. ¿Es un reportaje televisivo un producto periodístico? No creo que nadie se eche las manos a la cabeza por considerarlo así. Igual que obras como *Bowling for columbine* u otros reportajes cinematográficos entran de lleno en la calificación periodística sin que nadie se escandalice. Creo que el problema es el desconocimiento del cómic y su categorización como producto infantil cuando realmente no estamos hablando de un producto, sino de un lenguaje, de un medio, de un arte que es a su vez forma cultural. Si admitimos esta calificación, no ha lugar a una

pregunta así, ya que su categoría solo depende de sus contenidos, no de su forma. Y ahí, la calificación de obra periodística es obvia. Más complejo puede resultar encasillar a Spiegelman, por ejemplo (Matos, 2015).

Para Spiegelman, no hay que confundir el cómic con un género en lugar de un medio. Algo que ocurre desde los años treinta y cuarenta cuando los superhéroes acaparaban los tebeos. Y después, con su vuelta para volver a dominar, en los sesenta, tras un tiempo en el que los géneros de terror o policiaco estaban en auge.

El medio sencillamente hace uso de un puñado de imágenes, normalmente con texto, para contarte un cuento. Este sistema, incluso en la época de esplendor de los superhéroes, también contaba westerns, historias de amor, de animales, de guerra, de ciencia ficción, de terror, de aventuras..., montones de géneros. [...] De modo que *Maus* fue un intento de ver qué cosa estructurada podía hacer yo que tuviera el latido y el ritmo de una novela (Spiegelman, 2012: 170).

En una línea parecida se encuentra Koldo Azpitarte. Para él, “el relato periodístico es un género dentro de un medio como el cómic. Mezclar medios y géneros es un error conceptual”. Azpitarte considera que el que es un género nuevo es el periodístico, pero dentro del medio del cómic. Por lo tanto, de su afirmación se puede concluir a la inversa, que si el periodismo tiene la fuerza de convertirse en un género del cómic (como lo es el terror, el *western*, el superheroico), también puede el cómic convertirse en un género del periodismo (como lo es el reportaje, la crónica, la noticia...). Para Pepo Pérez no ha duda:

Desde el punto de vista de la tradición del cómic, sí es un género nuevo, o relativamente nuevo. El cómic tradicional se había dedicado durante casi todo el siglo XX al humor y la ficción de aventuras, crimen, etc., pero no a la realidad, al periodismo, la historia y la no ficción. Este fenómeno es relativamente reciente, y se produce dentro de una tradición que arrancarían en los sesenta con el *comix underground*, se desarrolla con el cómic alternativo de los 80 y 90 (*Palestina* es de los 90) y explotaría con la novela gráfica de la década pasada. En esa tradición, yo creo, hay que inscribir a Sacco. Desde el punto de vista del periodismo, a Sacco lo veo en la tradición del Nuevo Periodismo, o al menos muy inspirado por él. Su preocupación por colectivos marginados en los medios y por la historia marginal, fuera de los relatos

dominantes u oficiales, es un rasgo fundamental en él (Matos, 2015).

En este género, al igual que ocurre en la crónica, las obras están reservadas a especialistas en la materia que se aborda. No es un género fácil de dominar porque requiere más técnicas de diferentes ámbitos (formación periodística y formación artística o al menos nociones de composición, guión y paginación de cómic). Álvaro Pons también entiende que estamos ante un nuevo género fruto de la hibridación:

El propio concepto de “género” es elusivo y en continua revisión. No creo que, a estas alturas y tras los trabajos de Todorov o Steimberg sea posible establecer una división genérica en los medios. De hecho, como establecía Todorov, se podría decir que cada medio produce sus propios géneros (con el ejemplo de la dialéctica entre género literario y género periodístico) y que, en cada momento, los géneros establecen un discurso intermedial que desarrolla su lenguaje y caracteriza su tiempo. En una época de globalidades como las que vivimos, el cómic periodístico es, evidentemente, un género nuevo dentro del cómic, pero que nace de la convivencia y préstamos con otros medios, de esa fecunda naturaleza promiscua que la cultura vive desde finales del siglo XX donde la hibridación y el mestizaje de géneros y medios es la norma (Matos, 2015)

Hasta este punto, el estado de la cuestión siempre ha sido el acercar este tipo de productos de cómic de no ficción, centrados en hechos, en acontecimientos, realizados mediante las rutinas periodísticas de la búsqueda de fuentes, la documentación, la investigación en el terreno, a algún género periodístico clásico, existente (casi siempre a la crónica o al reportaje interpretativo). Aunque con el tiempo, estos cómic periodísticos han ido desarrollando una características propias que pueden definirlos como un nuevo género periodístico en sí mismos. Art Spiegelman y Joe Sacco fueron, de manera no deliberada, quienes crearon ese marco.

Estos autores, al igual que todos los que podrían denominarse como cómic periodistas posteriores, se enfrentan de forma innovadora a su tarea informativa haciendo uso de estilos, estructuras y lenguajes novedosos, capaces de enriquecer el imaginario colectivo periodístico sobre cada realidad concreta y llegando con sus obras a otros públicos diferentes a los que normalmente se llega con los trabajos periodísticos más tradicionales.

Entre las características comunes que se aprecian en sus obras destacan: la reivindicación de la subjetividad del narrador desde la autorreferencialidad (en muchos casos, el yo autor aparece dentro de la acción, ya no esconde tras la objetividad estricta, algo que también ocurría en el Nuevo Periodismo); el uso de una combinación de recuerdos ajenos y propios para la realización de la obra; la elaboración página a página, de forma no seguida, para después montarlas en orden; la búsqueda de la verdad en base a informaciones de fondo; el alejamiento de la inmediatez (cada una de estas obras se tardan en preparar, se reposan); la firma del autor de manera visible (no se esconde la autoría, se busca); la pluralidad de fuentes; el uso de la entrevista como herramienta periodística; la hibridación con medios audiovisuales en la planificación de cada página; la separación visual (mediante elementos del cómic como el cambio del color de la página o el uso de rallas o colores diferentes en las viñetas) de las partes del presente, del pasado y del futuro; el uso de citas textuales, tanto dentro, como fuera de los bocadillos (cuando las citas van fuera, en cuadros de texto, por ejemplo, suelen ir entrecomilladas, como en cualquier texto periodístico) y el acercamiento a los géneros audiovisuales (pudiendo entender el cómic como una suerte de *storyboard* de una producción audiovisual en la que el autor es, a la vez, director, guionista, cámara...), desde el encuadre al montaje, que transforma la información más pura, con anotación de los datos y la traslación de los hechos, en un producto híbrido con alta carga emotiva.

En definitiva, tanto la técnica como el soporte del dibujante, permiten acoger el relato propio del periodismo que, en la actualidad, está profundamente marcado por el discurso de los medios audiovisuales, sobre todo por la televisión. No debemos olvidar que el diario post-televisivo tiene entre sus retos la introducción de la imagen como atractivo para un lector más impaciente y que ya conoce por el resto de los medios la actualidad. El dibujo secuencial, además de permitir una explicación complementaria en imagen y texto, acoge la planificación propia de la televisión, que configura uno de los modelos más influyentes del modo de mirar de la actualidad (Pérez, 2007: 22)

Todo ello con la veracidad y la actualidad como referentes finales (y totales) de los códigos periodísticos, por lo que el resultado ofrece una sensación de verdad similar a la que se espera obtener de los medios convencionales.

El cómic tiene una fuerza que no tiene ninguna otra forma de reportaje. Sus imágenes repetidas enfocan la realidad de manera más lenta, a veces silenciosa, a veces con bocadillos, y trabajan en la mente del lector que puede elegir su ritmo (en entrevista de Magi, 2009).

Las obras de Joe Sacco son una muestra certera de que el cómic puede ser un medio válido de creación y comunicación periodística. Vicente Romano (1984: 77) establecía el siguiente esquema de la creación periodística, que puede aplicarse casi de manera directa a las obras de este cómic periodista:

1) Proceso de orientación:

- a. Observación constante del entorno y participación activa en la vida social.
- b. Estudio constante del nivel de conciencia de los receptores.

2) Proceso directo de creación:

- a. Fijación del tema y de la intención.
 - i. Fijación de la parcela de realidad que se va a tratar (formulación del tema).
 - ii. Estudio de la documentación pertinente.
 - iii. Fijación de la intención especial pretendida con el trabajo.
- b. Planificación.
 - iv. Elaboración de un plan de argumentación.
 - v. Elaboración de un plan para la obtención de la información especial.
- c. Obtención de la información especial.
 - vi. Contacto indirecto con la realidad (estudio de la bibliografía, material de archivo y otras fuentes sobre el tema elegido).
 - vii. Contacto directo con la realidad (participación directa en los acontecimientos sociales de todo tipo: conversaciones, indagaciones, entrevistas, etc.).
- d. Disposición.
 - viii. Elección o fijación definitiva del género periodístico que va a tomar el trabajo.

- ix. Elaboración de una disposición detallada en donde se ordenen y ponderen las informaciones.
- e. Configuración periodística.
 - x. Configuración lingüística o/y otra (por ejemplo, lenguaje + imagen, lenguaje + film + música y ruido).
 - xi. Redacción final del trabajo/fijación de la forma técnica.

Además, las rutinas de trabajo del autor, con su forma de acercarse al lugar de los hechos, la búsqueda de declaraciones, el trabajo documental, las notas en su libreta... todo coincide con la forma de trabajar de los periodistas. Sacco es un guionista, un dibujante, un autor completo que trabaja en viñetas; pero también es un reportero, uno con un olfato bien adiestrado y con una fuerza de voluntad ligada a dar voz a aquellos que no la tienen. Su elaboración de la información, además, se ve potenciada por los recursos propios del noveno arte, en un formato en constante evolución, repleto de potencial.

La teoría del periodismo dice que para que el mensaje informativo se comprenda en su totalidad, es necesario que el receptor mantenga cierta continuidad en el proceso de lectura. Esto destaca en los libros de Sacco, que se leen de continuo, atendiendo al contexto.

Para la comprensión total del mensaje periodístico es necesario que el receptor mantenga cierta continuidad en el proceso de lectura, ya que las informaciones concretas de cada día se insertan en un contexto más amplio de sucesión de hechos, en los que éstas adquieren todo su significado. Para poder entender un hecho aislado de manera profunda, es preciso haber tenido conocimiento de los antecedentes, y tener capacidad de relacionarlo con las consecuencias que de él se derivan y que aparecerán en la prensa en los días posteriores a su publicación. Es ésta una concepción extensa del contexto que tiene especial rendimiento en periodismo (Escribano, 2006: 12).

Joe Sacco, por azar primero, pero con mucho ahínco después, ha sabido aunar en este género que practica el compromiso del periodismo con el impacto visual del cómic. Reinventando así el arte de buscar la verdad; el arte de contar historias. Las obras de Joe Sacco conforman una trayectoria coherente a partir de sus resultados, su actitud y su propósito.

En periodismo, las historias que más interesan a los lectores son las historias de otra gente. En el cómic periodismo las historias de la gente toman un volumen extra. En las obras de Joe Sacco, como ejemplo característico de este género, se cuentan las historias de la gente de las zonas (en Gorazde, en Palestina, en Srebrenica...), pero a la vez se está contando en forma de la historia del propio autor mientras estaba en el lugar.

Los periodistas de cómic tienen una actitud “anti-oficial” y “anti-corporativa”. En un momento en el que el Nuevo Periodismo ya ha sido absorbido por los medios *mainstream* y sus mensajes y fórmulas más radicales se han ido diluyendo, estos periodistas gráficos retienen, de forma paradójica, el poderoso estatus marginal de las épocas iniciales (Versaci, 2007).

El cómic periodismo tiene una flexibilidad que no siempre está presente en otros géneros tradicionales. La naturaleza multimodal del cómic hace posible un interesantemente amplio rango de técnicas semióticas y narrativas. Múltiples voces y perspectivas pueden converger al mismo tiempo en un trabajo complejo y en un ambiente que combina lenguajes textuales y visuales.

En este tipo de periodismo, en lugar del objetivo y magnetoscopio de una cámara, están los ojos y la conciencia del dibujante. El cómic revierte toda responsabilidad de la representación periodística a la intuición, al trabajo previo, a la sensibilidad y a las habilidades gráficas del autor. Además, el mensaje de cómic es altamente significador. Así lo expone Juan Manuel Díaz de Guereñu:

Es periodismo y, por lo tanto, se entronca con los géneros informativos e interpretativos del periodismo clásico; y es cómic, por lo que se entronca con géneros o maneras de narrar desarrollados en el medio. Es un híbrido que aprovecha recursos desarrollados en ambos ámbitos (Matos, 2015).

En las viñetas, cada elemento ha sido incluido o eliminado por algo. La naturaleza icónico-verbal del medio favorece la alternancia en la historia de los planos referencial y simbólico. Y como producto artístico se predispone al público para la decodificación de significados, gracias a los diferentes niveles de lectura. En esos niveles, las tensiones producidas entre la palabra escrita y la imagen pueden utilizarse para enfatizar ambigüedades e ironías desapercibidas o generalmente amputadas por las convenciones de espacio, tiempo y género de los medios tradicionales (Williams, 2005).

Las voces críticas con las obras de los autores aquí tratados, como Spiegelman o Sacco, hablan de que la labor periodística se desvirtúa en materia de objetividad. Tendencias como las del Nuevo Periodismo o el Periodismo Gonzo, en las que los límites entre el sujeto y el objeto, entre lo noticioso y quien lo narra, están más difuminados, aportan argumentos a favor de considerar el cómic, o al menos este tipo de cómic, un nuevo género periodístico.

El periodismo es una afirmación y se fundamenta en la verificación de los hechos. Toda interpretación está tamizada por la propia subjetividad y las limitaciones del lenguaje. Por este motivo los textos periodísticos deben estar amparados en hechos y datos. En periodismo, la interpretación del operador semántico no puede ser imaginativa, sino factual. [...] Los géneros pueden ser revisados, la tecnología puede incorporar nuevos canales de comunicación, pero el producto periodístico debe ser fiel a la realidad (Melero, 2012: 554).

Para comprender esa realidad, ésta debe ser interpretada, primero por el periodista, después por los lectores, a quienes les llega desde unos convencionalismos y filtros determinados denominados géneros periodísticos. Las obras de Sacco, más allá de la transgresión formal, se pueden catalogar en un punto intermedio entre reportaje de interpretación y la crónica; los “géneros híbridos” de los que habla Martínez Albertos (1992: 280). En ellos coloca los productos informativos más complicados de colocar por ir más allá de las fronteras de estos moldes epistemológicos, que desbordan las exigencias de estilo neutro y objetividad periodística mediante el uso de recursos de la literatura y dinámicas autorales. Desde el punto de la visión en primera persona y la construcción cronológica del relato, estas obras se acercarían a la crónica; mientras que la base del cómic sintoniza mejor con el reportaje interpretativo, partiendo de un acontecimiento principal, explicando sus antecedentes y circunstancias más actuales, reflejando las percepciones de los expertos y analizando, de forma valorativa, el futuro. Todo ello teniendo en cuenta la voluntad de Sacco de sacar a la luz, de revelar, lo que está oculto, que entronca con el “Periodismo profundo o de explicación”, continuando con los conceptos de Martínez Albertos (1992: 331).

Con la oralidad como principal fuente de información y frente a la amenaza de la desmemoria y la inexorable desaparición de los ancianos supervivientes, Sacco produce un documento para la posteridad. Las exigencias de rigor, veracidad y contextualización explican la incorporación de contenido menos original, como la

cita a fuentes oficiales, documentos y referencias previamente publicadas (Melero, 2012: 555).

Fueron Sebastián Bernal y Albert Chillón quienes definieron la categoría PIC (Periodismo Informativo de Creación) para intentar aunar bajo su paraguas conceptual a aquellos productos informativos que se derivaban de la convención dramática y de los recursos importados de la literatura que “rompen, hibridan o diluyen los géneros periodísticos tradicionales” (1985: 83-102).

El desconcierto original frente a estos productos híbridos entre la literatura y el periodismo, recuerda a la nube de confusión que envuelve hoy las aproximaciones del cómic a la retórica y los códigos del periodismo. Uno y otro fenómeno surgen de la autoafirmación de los profesionales frente a la reiteración de fórmulas agotadas y el encorsetamiento de la práctica profesional en estructuras rígidas y limitadora. [...] O dicho de otra manera, la explosión de periodismo, historia y autobiografía es, para el cómic de hoy, lo que el *new journalism* fue para la prensa escrita de finales de los 60 (Melero, 2015: 18-19).

Es en este marco, junto con los compases del Nuevo Periodismo que definió Tom Wolfe en 1973 (con la construcción escena por escena, el punto de vista múltiple y el registro total de los diálogos como parte del relato global y detallado tanto de los personajes, como de las situaciones y los ambientes, con recursos importados de la literatura para realizar periodismo), donde se puede aceptar y comprender el cómic como instrumento del periodismo, como vehículo de informaciones periodísticas.

En los años 60 del siglo XX el periodismo se reinventó gracias a la literatura. Lo que Tom Wolfe, entre otros, acuñó como nuevo periodismo supuso la revolución de hibridar la información con el arte de contar historias. Y de hacerlo rematadamente bien. Cincuenta años después podemos estar a las puertas de otra evolución del género. Las viñetas son una nueva manera de hacer periodismo y autores como Joe Sacco llevan demostrándolo desde la publicación de Palestina, hace casi 20 años (García, 2015).

Aquella prisa y aquel espacio minimizado a los que culpaba García Márquez de la minimización del reportaje como género estrella encuentran en este periodismo lento, sin presiones, sin límites de extensión, del cómic periodismo un antídoto. Quizá las páginas repletas de viñetas de este nuevo género estén destinadas a continuar dotando de calidad a las historias informativas que todos estos autores seguirán realizando.

En cuanto a la información y los datos que constituyen el fundamento esencial de un reportaje, incorporarlos en un cómic implica no sólo un cuidado específico de la selección y montaje de las imágenes, de la información visual, sino también la inserción de textos de apoyo abundantes, que no suelen casar bien con los procedimientos narrativos más estrictamente gráficos, que se han ido imponiendo como característicos del medio [...]. Los reportajes de Sacco incorporan, en efecto, una cantidad de texto narrativo notable, además de informaciones adicionales en forma de mapas y esquemas (Díaz de Guereñu, 2014: 93).

El cómic periodismo requiere una planificación narrativa diferente a la llevada a cabo en un texto informativo al uso, una planificación más propia de medios audiovisuales como el cine o la televisión. Melero (2012: 557) cita la definición que John Grierson hizo del documental como “el tratamiento creativo, por medios cinematográficos, de la actualidad”. Y utiliza esa cita para, de forma muy lúcida, hacer una analogía con el cómic periodismo, entendiéndolo como “el tratamiento creativo, mediante el lenguaje del cómic, de la actualidad” (2012: 559).

En el cómic periodismo se debe organizar la información, las declaraciones obtenidas, los datos, pero también se tiene que organizar la página, dibujar las viñetas, aplicar los textos, las citas... y ver que todo funciona; que la narración es fluida y la historia, veraz.

El tiempo en el cómic parece detenido debido a sus imágenes estáticas, pero su secuencialidad, gracias a las viñetas, hace que la plasticidad de la historia fluya, se mueva. En esa organización de texto e imagen; en esta planificación de viñetas (por tamaño, orden, función) se encuentra la intencionalidad del autor, ahí reside el enfoque del periodista de cómic. Por eso, si se contraponen el cómic al fotoperiodismo, el significado aportado por el primero es mucho más amplio y duradero.

En este género se hace un periodismo lento. Este tipo de productos no se mueven en el terreno de la urgencia, como sí lo hacen otros productos más inmediatos (informativos televisivos, boletines radiofónicos, diarios, revistas, medios digitales...) u otros géneros (noticia, reportaje...). Un periodista de cómic no tiene que llegar a ningún cierre ni que rendir cuentas de forma concreta, diaria, directa, sino que se introduce en el lugar de los hechos, se acerca a los acontecimientos, como un antropólogo haciendo trabajo de campo, lo conoce todo de primera mano y se apoya, además, en una buena base documental. Art Spiegelman o Joe Sacco, en sus obras más emblemáticas, han

demostrado que han sabido colocarse cerca de los protagonistas. El cómic periodismo también es un periodismo de fuente y, como el Nuevo Periodismo, sigue en el camino de poner el discurso teórico establecido en duda.

Hay quienes tratan al cómic como un formato menor, por debajo de la literatura, por incluir imagen y texto. Estas voces se centran en la prioridad de la imagen frente a la palabra escrita, pero sin tener en cuenta que en un cómic, texto e imagen se relacionan íntimamente. Cuando un dibujante o un autor completo piensa en una página, lo hace de manera integradora de todos los elementos que en ella se incluyen.

Para realizar una obra de cómic periodismo no hay límites de tiempo, se puede realizar toda la investigación que se desee, invita a la reflexión más profunda (potenciada además por el uso de imágenes icónicas en confluencia con los textos) y sus autores poseen un dominio certero del arte de escribir y del arte de dibujar. *Palestina*, por ejemplo, es una reconstrucción minuciosa y verídica del hecho que quería contar Joe Sacco, un hecho que él mismo había vivido como participante, una historia de un conflicto sobre el que había escuchado, visto y leído, pero que no entendía hasta que se colocó sobre el terreno.

Adicionalmente, el trabajo artesanal del cómic impone un nuevo ritmo a la producción, recepción y comprensión de la información periodística de actualidad. Una conquista del tiempo en favor de discursos más meditados, reposados y explicativos, en contraste con el acelerado ritmo de contenidos sobreimpuesto por el mercado de actualidad donde compiten los medios convencionales [...] Podría ser la mayor contribución del cómic-periodismo. Despertar el interés sobre contenidos de actualidad y atraer hacia soportes clásicos de información, a lectores circunscritos a la órbita de cómic y/o la ficción narrativa. Y también en sentido inverso, normalizar el cómic como herramienta de información entre los consumidores de medios de comunicación generalistas (Melero, 2015: 23-24).

Martínez Vallvey (1996: 177) cita a Andrew Arno (1984: 1-15) quien exponía que conflicto y comunicación están siempre interrelacionados. Para este autor, cada medio de comunicación masiva pasa a actuar como “una parte parcialmente autónoma en las relaciones en las que existen situaciones de conflicto”, ya que no sólo transmite lo que ve, sino que también “modela e interpreta” mensajes, por lo que el medio opera de la misma forma que los otros actores sociales “dentro de contextos de significado cultural compartido”, convirtiendo en “relatos” la realidad de los conflictos. Esto ocurre en el

cómic periodismo. La obra de Joe Sacco es un ejemplo perfecto de esa relación de comunicación y conflicto expuesta. Porque “el conflicto es noticia”.

La tecnología puede sumar nuevos canales comunicativos o los géneros pueden comprender una revisión revisados, pero el producto periodístico final debe ser fiel a la realidad. Porque el periodismo se fundamenta en los hechos y en su verificación. Porque el periodismo es una afirmación. Porque el periodismo es la búsqueda y la interpretación del periodista debe ser factual, no puede ser imaginativa. Y es que no se debe olvidar que la primera obligación del periodista es la verdad.

El periodismo impreso del futuro es, en realidad, el del pasado. Los medios técnicos hacen que cada vez tenga mayor sentido regresar a los orígenes, al viejo reportaje. En Internet sobra información y falta calidad. En la era digital vuelve a tener más sentido que nunca dibujar la realidad. Joe Sacco fue uno de los pioneros de este nuevo periodismo en forma de cómic, un reportero que se traza en viñetas. Pero no ha sido el único. Se trata de un género que experimenta con nuevas fronteras, que juega, que busca nuevos caminos [...]. Como la realidad, los caminos del periodismo son infinitos (Altares, 2009).

A día de hoy, el cómic, como el periodismo, puede formar e informar, además de entretener.

Y aunque es necesario señalar la función evasiva como la finalidad principal del cómic, no se puede soslayar que, a veces, la historieta pretende y lleva a cabo una importante función crítica, ejerce una influencia positiva, en el público consumidor. Se trata evidentemente, de una actuación paralela, de acciones aparentemente antitéticas que se producen de una manera simultánea, y cuya realización determina que el mensaje del cómic padezca una serie de desplazamientos, porque el emisor no aborda (o al menos lo hace pocas veces) directamente una problemática, que implica enfrentarse (y enfrentar) al receptor a una realidad sin paliativos que el lector rechazaría, sino que acude para reflejarla a distintas perspectivas, disminuyendo o ampliando sus dimensiones (Arizmendi, 1975: 52).

Al mismo tiempo, existen unos factores identitarios a los que el periodismo no puede renunciar: verdad, lealtad, verificación, independencia, exhaustividad, respeto a la conciencia individual, control independiente del poder, la dimensión del foro público, capaz de instigar contenidos relevantes y sugerentes (Kovach y Rosentiel, 2012). En las obras de Joe Sacco están todos ellos presentes.

Él busca la verdad de un hecho acercándose al lugar y verificando, mediante entrevistas y documentación exhaustiva; con lealtad a las fuentes y a los lectores; e independencia, sin venderse ni dejarse llevar por jefes ni por prisas; abriendo debate y acercando realidades lejanas a públicos cercanos, mediante la viñeta y la sencillez del mensaje por el medio; instigando contenidos relevantes y sugerentes y, además, dando voz a aquellos que no la tienen. Llegando a las noticias cuando los medios ya se han ido, para desarrollar su periodismo lento. Sacco se acerca a las dimensiones deontológicas y teleológicas del periodismo más puro. ¿Para qué sirve el periodismo? Parece preguntarse y su respuesta puede ser esa: para dar voz, para reactivar conciencias, más allá de conceptos como el de la objetividad, obsoleto a todas luces. Puede que nada sea más periodístico que eso.

Las nuevas características de lo que hemos llamado *Mixed Media Culture* (Cultura de Medios Revueltos) están desplazando la función clásica de la prensa, que consiste en publicar una relación veraz y fidedigna de los sucesos del día, y dando lugar a un nuevo periodismo de la interpretación opinativa que se está imponiendo de manera aplastante al viejo periodismo de la verificación (Kovach y Rosentiel, 2012: 65)

Cabe profundizar un poco más en la necesidad de verificación, básica en la concepción de Kovach y Rosenstiel sobre el mejor periodismo, y básica también en la obra de Sacco, por lo que es interesante apuntar aquí los principios intelectuales que, según ellos, constituyen una ciencia de la información en lo que a las bases de la disciplina de verificación se refiere (2012: 109): “1. Nunca añadas nada que no esté. 2. Nunca engañes al lector. 3. Sé lo más transparente posible sobre tus métodos y motivos. 4. Confía en tus propias investigaciones. 5. Haz profesión de humildad”. Todo esto lo cumple en el pionero de Joe Sacco; todo se cumple en el género del cómic periodismo.

Aunque Jack Kirby había pensando en el cómic como periodismo y en el formato de novela gráfica mucho antes de que lo hicieran los demás. Unos diez años antes de Will Eisner, veinte antes de Art Spiegelman y treinta antes de Joe Sacco (García, 2012). “El Rey” de los cómics, además de ser uno de los dibujantes clave del género superheróico y de crear, con Stan Lee, varios de los más importantes héroes de La Casa de las Ideas, era un hombre sumamente lúcido y avanzado a su tiempo, tal y como se observa en unas

declaraciones suyas de 1969 ante un grupo de asistentes a una convención de cómics en las que les hablaba de su visión sobre el futuro del cómic:

Pensáis en los cómics en términos de *comic books*, pero os equivocáis. Creo que deberíais pensar en los cómics como si fueran drogas, como si fueran la guerra, como si fueran periodismo, como si fueran productos, como si fueran negocios. Y, si tenéis un punto de vista sobre la economía, creo que podéis contarlos de forma más eficaz en los cómics que con palabras. Creo que nadie está haciendo eso ahora. El cómic es periodismo. Pero ahora mismo está limitado a un culebrón (Howe, 2012: 104).

El cómic periodismo es ya una corriente creativo-informativa en crecimiento, con cada vez más buenas muestras de que este género, con su propio lenguaje icónico-verbal y una particular sintaxis, que obliga a una relectura de los géneros periodísticos más tradicionales. El desarrollo y el crecimiento de estas narrativas de actualidad y no ficción justifican la creación de una categoría descriptiva propia que lo diferencie de los demás.

Jorge Carrión está entre los que piensan que se trata de un género nuevo y fue uno de los primeros en acuñar el término: “Creo que es un nuevo género, que participa de varios ámbitos discursivos: el periodismo, el cómic, el relato texto-visual. Yo lo llamo Nuevo Nuevo Periodismo” (Matos, 2015).

Cabe recordar aquí las preguntas de partida, tanto las dos iniciales como las dos siguientes, para darles una respuesta directa. Eran las siguientes:

- ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?
- ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?
- ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde*, *Zona Segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, podrían considerarse productos periodísticos?
- ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros periodísticos clásicos o sería uno nuevo?

Se ha comprado que aunque los lenguajes del periodismo y del cómic son diferentes, también se pueden considerar complementarios. Juntos recogen lo mejor de cada parte para hacer productos propios, informativos, especiales y con mucha fuerza verbal e icónica.

A Joe Sacco no se le puede considerar un reportero, porque lo es por derecho propio. Estoy periodismo, utiliza los recursos y las herramientas profesionales del periodismo para llevar a cabo sus trabajos. Se acerca al terreno, observa, entrevista, se documenta, y luego pone por escrito y dibuja. Es un periodista que hace periodismo.

Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza, Días de destrucción, días de revuelta... al igual que muchas de sus demás obras son piezas informativas de primer nivel. En ellas hay historias de gente que vivieron momentos muy duros, así como información contextual, documental y de archivo, de los momentos y de los lugares que tratan. Mezclan reportaje, entrevista, crónica, documental...

Siguiendo en esta línea, se puede observar que este tipo de obras van más allá del mero estilo reportajeado, convirtiéndose, a medida que surgen más propuestas similares a las de Sacco, en una forma particular y propia de informar, en un género independiente, que deja de lado discusiones sobre la subjetividad y la objetividad porque se trata de un periodismo honesto. El cómic periodismo, por tanto, es un género periodístico que ya ha nacido y está en pleno crecimiento.

Anexos

Anexo 1

Encuentro con Joe Sacco. Madrid 13-05-2014.

Sede de la APM.

Transcripción del audio recogido durante el encuentro.

Nota: Es muy representativo que para la presentación en Madrid de *La Gran Guerra* (Reservoir Books, 2014) y *Srebrenica* (Acuerdo, 2014), se eligiera la Asociación de Prensa de Madrid. Y que el encuentro fuera con los periodistas, aunque abierto a quien quisiera acercarse (en realidad no hubo demasiado curiosos, casi todos los asistentes eran profesionales de los medios).

Mónica Carmona. Buenos días y gracias a todos por venir. Soy Mónica Carmona, directora del sello Reservoir Books, y para mí es un placer tener aquí a Joe Sacco a quien agradezco de partida que haya volado desde Portland para promocionar nuestra nueva novela gráfica, que es *La Gran Guerra*. Para mí es un privilegio tenerle en el catálogo de Reservoir en el que, como sabéis, hemos ido ampliando la colección de novela gráfica en los últimos diez años. Y él, sin duda, es uno de los nombres que lidera el catálogo. Empecé a publicarle en el 2010 con *Notas al pie de Gaza*, para mí uno de los mejores libros, de los más exhaustivos, más profundos, y que creo que quedará en catálogo, de fondo, del género. Después publiqué *Reportajes*, y ahora, recientemente, *La Gran Guerra*. Creo que entre estos tres libros se ve una trayectoria ya diferente en su obra. Me gustaría abrir debate con él.

Joe Sacco. Un placer para mí estar aquí, por cierto. Y me gusta ver esas caras tan iluminadas.

M.C. Para mí, una de las preguntas más interesantes, que es cierto que ha contestado unas cuantas veces, pero que siempre viene a cuento. Considero que tiene una mano en el dibujo y la otra en el periodismo. O ambas en ambos géneros. ¿Cómo definirías tu trabajo?

J.S. Yo creo que fundamentalmente soy conocido por mi trabajo como periodista. Pero siempre me hubiera gustado ser conocido como un historietista. Porque siempre, en el fondo, deseé hacer cosas diferentes, además de hacer periodismo. Y este libro, *La Gran Guerra*, me ha dado la oportunidad de hacer algo que no es exclusivamente periodismo, pero que se sigue centrando en lo que me interesa. Que imagino que podría decirse que son los conflictos humanos.

M.C. Leí en alguna de tus entrevistas que una de las primeras veces que dibujaste fue para hacer un regalo a tu madre que estaba en el hospital. ¿Fue ese uno de tus primeros intentos de retratar, mediante el dibujo y la historia, el dolor humano?

J.S. Yo no iría tan lejos. Es cierto que los primeros dibujos que hice eran cómics para mi madre. Entonces tendría unos ocho años y era algo que dibujé con mi hermana. Y si había un conflicto humano era entre mi hermana y yo (risas).

M.C. Es verdad que en tu obra el retrato de la guerra, así como de varios conflictos, tienen un trasfondo evidentemente social, y sobre todo político. Pero para mí, lo que destaca mucho de tu obra es la fijación que tienes del detalle humano. Es decir, no hablas sólo del conflicto político, sino de cómo afecta, en particular, al ser humano. Decía Henry James que un buen escritor, un buen narrador, un buen creador, como tú, debía ser capaz de contar cómo era una habitación fijándose sólo en un detalle. ¿Es tu caso? Es decir, a través de un objeto, un gesto, cuentas más del dolor que con todo ese trasfondo político.

J.S. Para mí el detalle siempre ha sido importante. Creo que como estudié periodismo, tengo una perspectiva muy periodística en el modo en que me acerco a una historia. A mí me interesan los detalles de la vida de la gente, porque lo que me interesa, lo que me gustaría, es que el lector conozca a esa persona del mismo modo en que yo la he conocido. Entonces entro en la casa de alguien y quiero mostrar esa casa. Hablo con alguien sobre un acontecimiento horrible y a lo mejor esa persona está jugando con un niño, por ejemplo. Creo que este tipo de detalles es lo que hace que emerja la humanidad en cualquier tipo de persona. Nunca quiero mostrar a la gente como víctimas, porque a menudo la gente son más que víctimas. Y una vez que

comprendamos eso, cuando comprendemos eso, somos capaces de conectar mejor con ellos. A ese nivel, los detalles siempre son importantes.

M.C. El detalle, ¿cómo se conjuga con el periodismo objetivo? Porque parece que no terminas de creer en el periodismo objetivo, en que fuera posible de realizar.

J.S. Bueno, es que yo no me considero a mí mismo un periodista objetivo en el sentido estricto del término. Y en muchos aspectos rechazo el término de “periodismo objetivo”, porque no estoy muy seguro de que sea posible. Porque a toda escena donde yo llego, llego como occidental, con todo mi bagaje, con todos mis prejuicios. Y hay cosas que me parecen raras y no puedo fingir que no me lo parecen. Lo que ocurre con el dibujo, es que el dibujo es un acto subjetivo. Incluso la fotografía, que se supone que es una forma de arte objetiva, realmente sigue siendo una forma de arte subjetiva. Yo tengo mis empatías. Precisamente esto se pone de manifiesto en aquellas personas o en aquellas cosas sobre las que yo decido escribir. Normalmente esas empatías se centran en las personas que en los medios generalistas no tiene voz. A mí lo que me interesa es ser honesto en el relato, no objetivo. Creo que la gente conoce bien mis prejuicios, pero por otro lado yo siempre trato de ser honesto con relación a las personas sobre las que escribo. Porque las personas que son víctimas y las personas con las que yo conecto, no son siempre ángeles. Y no creo en esa noción del periodismo en que uno cuenta una parte de la historia y cuenta otra parte de la historia desde otro ángulo y ya se acabó el trabajo. Lo que creo es que hay que acercarse lo más posible a la verdad; y esta verdad no se encuentra necesariamente siempre en el medio de esas dos partes relatadas que están en contraposición.

M.C. Esa búsqueda de la verdad, o de la honestidad, digamos, ¿tiene que ver con que la mayoría de veces te hayas autorretratado como testigo?

J.S. Digamos que la razón por la que yo prácticamente siempre me dibujo en mi trabajo, es accidental. Alguna de las ideas que tuve para escribir cómics eran autobiográficas. Por ejemplo, historias de cómo uno rompe con su novia... Entonces, cuando empecé a hacer una labor periodística, empecé en ella como si fuera una extensión de mi autobiografía. Como si fuera a relatar mis aventuras en Oriente Medio. Y la cosa es que cuando uno

dibuja una escena, es muy difícil no dibujarse a uno dentro de esa escena cuando está hablando con otras personas. Y luego me di cuenta de que dibujándome en mis historias tenía ventajas, porque quedaba claro así que el trabajo no era objetivo. Y que el lector veía lo que veía a través de mis ojos.

M.C. ¿Ha ido cambiando el autorretrato?

J.S. A medida que ha ido pasando el tiempo, soy más guapo que en la realidad (risas). La verdad es que nunca he aprendido del todo cómo dibujar. Entonces, en todos mis dibujos, desde el principio, eran muy tipo caricatura. Cuando empecé a dibujar de una forma más realista, porque creía que esa era la forma que tenía que enfocar el trabajo periodístico, siempre dejaba un poco de lado mi propio personaje para que tuviera ese aspecto un poco más caricaturesco.

M.C. Me interesa mucho el punto de vista del narrador que sueles utilizar, que cambia en *La Gran Guerra*. En este libro, el punto de vista es innovador. ¿Quién es el narrador de esta historia, el que la está viendo, el testigo?

J.S. En este caso pienso que el testigo de este libro es como si fuera un extraterrestre que observa lo que hacía la gente, el ser humano, en un día concreto de 1916. A diferencia de la mayor parte de mi obra, en este trabajo hay una distancia.

M.C. Eso tiene que ver con lo que anunciaba al principio. *La Gran Guerra* se ha desviado del trabajo más conocido de Joe Sacco, que es periodismo y dibujo, para ir a un terreno más artístico. ¿Es así?

J.S. Creo que es bastante artístico. Después de veinte años escribiendo y dibujando sobre conflictos empecé a preguntar sobre la psicología humana. Este libro, en cierto modo, me permitió pensar en la humanidad como en un colectivo. Observando cómo se comporta el individuo cuando forma parte de un grupo. Esto es algo que nunca había hecho antes. Porque por lo general siempre me había centrado en personajes individuales. Pero para mí dibujar es un modo de aprender sobre un tema, a través del dibujo. Esto me permite reflexionar sobre la naturaleza humana, de un modo u otro.

M.C. En *La Gran Guerra* sólo hay un personaje identificable, el general Douglas Haig.

J.S. Hubiera podido elegir otros generales, pero dado que él era el jefe del Estado Mayor, de las fuerzas británicas, evidentemente la responsabilidad de todo lo que ocurrió en la Batalla de Somme era suya. Entonces sí, elegí este personaje. Pero también en este caso, mi mirada es una mirada desapegada. No se puede saber o interpretar lo que yo pienso de él mirando únicamente el dibujo.

M.C. Nos puedes explicar un poco el proceso, el origen, de esta gran batalla, que según leí procede de tu fascinación por un tapiz medieval. Y a partir de ahí empiezas con un trabajo de documentación enorme en Londres, hablando con historiadores, etc.

J.S. Esta panorámica surgió de una idea que me sugirió un compañero de piso que tenía en Nueva York que luego se hizo editor. Una noche nos emborrachamos y me dijo: ‘¿No sería estupendo que hicieras una panorámica de la I Guerra Mundial?’. Y fue una de esas ideas que en el momento te gustan, pero luego te olvidas de ellas. Quince años después, sin embargo, me llamó y me dijo: ‘¿Aún te gustaría hacer eso?’. Lo primero que pensé fue que no. Y luego pensé, dado que soy dibujante, historietista, que sería interesante narrar algo, pero a través de un único dibujo. Pensé que no quería hacer un dibujo de algo estático, sino dibujar algo que tuviera movimiento. Entonces me acordé y pensé en el Tapiz de Bayeux, que a lo largo de cientos de metros describe y muestra la invasión de Inglaterra por los normandos en el año 1066. Es un tapiz que se lee de izquierda a derecha. De repente esta idea empezó a interesarme. Se me ocurrió que a través de toda esta secuencia mostrase a las tropas, a los soldados preparados para la batalla, luego se avanza y se ve a estos soldados entrando en la batalla, y después cómo salen de ella y se retiran. Pero claro, teniendo el arte medieval como marco de referencia, esto me liberó de la idea de que tenía que dibujarlo todo a escala, porque el arte medieval nunca es a escala. En el arte medieval, unos centímetros de dibujo pueden representar un kilómetro y medio. Entonces digamos que los detalles de los uniformes, de los objetos, todo eso, es real, de la época, pero la escala es medieval.

Turno de preguntas (primera parte)

Hemos hablado de periodismo, pero no de su otra gran faceta que es la del historiador. ¿El historiador debe ser objetivo o debe romper con la objetividad?, ¿de qué manera ha llegado a esa necesidad de recrear los detalles que normalmente hace en sus trabajos periodísticos?, y, ¿qué respuesta ha encontrado en los historiadores, en los especialistas, que han leído *La Gran Guerra*?

J.S. Como tema histórico, la I Guerra Mundial sigue siendo polémica. Creo que hace treinta o cuarenta años, la mayor parte de los historiadores estaban conmocionados por lo que había ocurrido en ese conflicto. Pero luego hubo una especie de reevaluación, de revisión de las historias, e intentaron encontrar y dar razones al modo en el que se luchó entonces. Encontrar la eficacia, por así decirlo, en aquello. Mi sensación con relación a esta batalla en concreto es algo diferente. Porque un año después de la batalla, en 1917, los británicos lanzaron una ofensiva que fue tan catastrófica como la de la batalla en sí. Y del mismo modo que en Somme estaba claro que esa batalla no iba a ningún lado, los generales de la de 1917 también siguieron lanzando soldados a la lucha. Mi opinión de lo que se aprendió de aquella batalla es bastante más negativa. Y no considero que mi ilustración sea una valoración objetiva de la batalla. No muestro a las tropas alcanzando las trincheras alemanas y sí que, en algunos lugares concretos, lograron llegar a esas trincheras. Pero para mí, cuando hubo 60.000 bajas en el primer día (20.000 de ellas bajas mortales), eso es un desastre total. La mitad de los soldados que abandonaron y salieron de las trincheras, murieron. Y es ahí donde yo hago hincapié.

Mi pregunta se dirige no a cómo se documenta para obras de guerras más actuales, como el caso de Gaza o de la Antigua Yugoslavia, sino cuando se acerca, ahora, a una catástrofe tan inmensa como la I Guerra Mundial, con todos estos datos estremecedores que ahora estamos recordando. Parece un poco frívolo inspirarse en el tapiz medieval de Bayeaux, contando los procesos de la preparación, la invasión y la guerra, cuando tenemos en Europa, no sólo en Inglaterra o, en su caso, Estados Unidos, otras visiones más cercanas y espeluznantes de lo que fue esta guerra. Cito, por ejemplo, a Robert Graves y su libro *Adiós a todo eso*, donde uno queda después de leerlo anonadado. O en el caso más cercano de lo que

estamos trabajando aquí como periodistas, es la visión del historietista francés Jacques Tardi que ha desarrollado una labor inmensa contando lo acontecido en esta Gran Guerra, con el testimonio inmediato de sus abuelos o de los abuelos de sus vecinos, no sólo con los datos espeluznantes de tanta muerte, sino de lo que de verdad pasó y que siempre se ocultó. La historia verdadera de la I Guerra Mundial no se ha contado. Sólo se ha contado una parte. No se ha hecho una historia objetiva, siquiera, ni tan sólo honesta, que diría usted.

J. S. No sé muy bien si todavía no se ha contado una historia honesta de esta guerra, pero en absoluto pienso que la inspiración que yo de este tapiz medieval haya sido frívola. Solamente siento respeto por Tardi. De hecho mantuve una conversación con él y le comenté que tenía interés en hacer este libro de la I Guerra Mundial. Claro, pero para mí, su trabajo sobre esta guerra era tan potente, tan rotundo, que me resultaba muy difícil aproximarme al tema. Por ello, la forma en que yo he dibujado me permitió hacer algo honesto sin tener la sensación de estar, en absoluto, compitiendo con la obra de Tardi, al que admiro enormemente.

Idoia Sota. Buenos días, acabo de incorporarme a la mesa, mi nombre es Idoia Sota y soy la editora de Acuerdo. Joe Sacco ha venido también a presentar *Srebrenica*, que es su primer cómic digital, que editamos nosotros. Y voy a hacerle un par de preguntas al respecto.

I.S. Has vuelto, dieciocho años después de la Guerra de Bosnia, a Srebrenica y creo que este regreso a una guerra donde no se ha logrado una reconciliación, no hay un consenso sobre lo que ocurrió, sobre el número de víctimas en la matanza y el por qué de estos muertos, ha sido bastante doloroso encontrarse con un lugar donde hace tiempo que se fueron las cámaras, pero sin embargo sigue habiendo ambiente de guerra, ¿no? Cuéntanos un poco tu experiencia.

J.S. Esto ha sido algo difícil de hacer porque como sabéis yo tengo una relación con Bosnia a través de la guerra. Lo que más me entristeció fue darme cuenta de que el país no había avanzado en ningún aspecto de ningún modo significativo. Cuando estuve allí, al final de la guerra, había una gran esperanza en relación a lo que iba a ocurrir después.

La gente esperaba poder regresar a sus vidas cotidianas, continuar con sus estudios... Y conocí un par de personas que eran muy prometedoras, que tenían oportunidad de abandonar e irse del país justo después de la guerra. Pero cuando recientemente volví a verlas, me contaron que en vez de irse decidieron quedarse en Bosnia para ayudar, para contribuir en la reconstrucción. Y ambas me dijeron que consideraban haber cometido un gran error. Porque ahora les preocupaba el futuro de sus hijos en Bosnia. Económicamente el país es una catástrofe. La corrupción está por todas partes y las oportunidades que hay son muy pocas. Aparte de eso, sigue habiendo una gran división entre los distintos grupos étnicos que habitan el lugar. Lo que más me sorprendió cuando regresé allí y hablé con la gente del lugar fue que ellos, pese a que vivieron los mismos acontecimientos, no comparten la misma historia. Hablé con muchos serbios que viven en Srebrenica que siguen negando lo que ocurrió allí. O que dicen que fue una gran exageración. Incluso llegan a decir que ellos fueron las víctimas, que ellos son los que sufren. Y a mí esto me pareció descorazonador.

I.S. Parece que es algo común a todas las guerras ese punto descorazonador... Todo esto que cuentas lo has plasmado en un cómic que desde el principio está pensado para ser digital. Cada imagen tenía un tamaño fue diferente a los que has trabajado habitualmente y, además, el orden de las secuencias y cómo se juega con los fondos, con las figuras y con los bocadillos que emergen, todo está pensado para ser un cómic digital. ¿Qué dificultades ha entrañado para ti hacer esta primera obra digital que además es la primera referencia que existe en el periodismo de cómic así?

J.S. A mí me ha parecido muy difícil. Al principio parecía que se iba a tratar de trabajar como siempre, que no habría diferencia entre los dos formatos. Que se trataría solamente de traducir mi trabajo normal al formato digital. Pero pronto me di cuenta de que en absoluto era lo mismo; que tenía que pensar casi como un director de cine lo hace sobre su película. Y eso no forma parte de lo que yo sé hacer, no forma parte de la experiencia profesional que he tenido. Cuando dibujo un cómic pienso en el ritmo, pero en el ritmo del lector. Un cómic digital tiene su propio ritmo electrónico. Hay que plantearse cosas como cuánto tarda un lector en leer un bocadillo, cómo tiene que salir el siguiente, cuándo y de qué modo el lector también interviene, en todo, ¿cuál es su

función? Como bien sabes, necesité mucha ayuda. Incluso para comprender las posibilidades que ofrecía. Así como las ventajas de este nuevo formato.

I.S. Por lo que has podido ver del cómic hasta ahora, ¿qué te parece el resultado?

J.S. Lo que he visto me gusta, me parece muy bonito, y además me he dado cuenta de que mis ideas originales también han contado con la participación de otras personas que digamos que las han mejorado. Pero la verdad es que estoy demasiado cerca de mi trabajo como para poder valorar cuál es su impacto, su efecto, o qué repercusiones tiene.

I.S. Por mi parte ya está, así que si queréis hacerle alguna otra pregunta relacionada. Podéis hacerlas.

Turno de preguntas (segunda parte)

Escuchándole hablar de su segundo viaje a Bosnia y de la negación de los serbios, de cómo medio país es incapaz de reconciliarse con el otro medio, me parecía estar oyendo hablar de España. De las dos Españas, de la España dividida, casi ochenta años después. Supongo que es inevitable, ¿o tiene alguna esperanza de que las cosas puedan cambiar allí donde ha habido una guerra?

J.S. Bueno, uno siempre tiene la esperanza de que las cosas vayan a cambiar o sean diferentes. Si se analiza la experiencia alemana, lo que ocurrió allí después de la II Guerra Mundial –yo viví en Berlín durante un tiempo, así que pude verlo–. Mucha de la gente que conocí cuestionaba lo que había hecho la generación de sus padres, y no había ninguna cuestión en absoluto con lo relación a lo que había sido la historia de Alemania. Quizá eso cambie. Quizá dentro de veinte años los alemanes sean menos apoloéticos con relación a lo que ocurrió. Quizá dentro de veinte años reconozcan lo que ocurrió, lo que hicieron los alemanes. Quizá no tengan ningún vínculo con lo que hicieron una o dos generaciones antes que ellos y se hayan cansado de responder por lo que ocurrió. Nunca sabe uno lo que va a pasar con el tiempo. Nunca sabe lo que va a ocurrir dentro de veinte años. Por ejemplo, en Estados Unidos, solamente ha sido hace treinta o cuarenta años que la gente empezara a plantearse y a pensar en el genocidio de los

nativos americanos. Pero siempre es muy conveniente llorar después de cien años de que haya ocurrido lo que haya ocurrido.

Al hilo de esto, en relación al ejemplo que ha puesto de Alemania, que creo que estamos todos de acuerdo que en el caso de la II Guerra Mundial, con el Holocausto nazi no hay mucho que discutir. Había una historia de buenos y de malos, simplificando. Sin embargo, en el resto de las guerras es más difícil, hay grises, no hay buenos y malos, hay bandos con muchos y muy diversos motivos. A eso me refería cuando hablaba de la Guerra Civil Española. Continuando con la simplificación, muchos historiadores han demostrado que las cosas no son tan sencillas, que había dos Españas muy separadas. Lo que quiero decir es que no sé si crees que se puede encontrar siempre un bando con el que simpatizar, como has explicado antes.

J.S. Va muy en la línea de lo que dices. Siempre es complicado. Como en el caso de Bosnia. Ahora bien, en un mundo ideal, lo normal sería que la gente reconociera los crímenes cometidos y las atrocidades cometidas por su bando. Porque es muy fácil hablar de las atrocidades del otro bando. Pero seguramente muchas veces será más útil hablar de las que ha cometido el bando propio, porque eso creo que allana el camino hacia la honestidad. Por eso me resultó difícil escuchar lo que oí cuando estuve en Bosnia esta segunda vez. Porque lo que ocurre es que ninguno de los dos bandos reconoce sus propios crímenes. Aunque creo que podría decirse que las atrocidades y los delitos cometidos por los serbios fueron mayores tanto en magnitud, como en cantidad. Las fuerzas bosnias también acometieron atrocidades, claro, pero no a la escala de lo que hicieron las fuerzas serbias. Ahora bien, sería útil que ambas partes reconocieran y hablaran de sus propias atrocidades.

Un par de cuestiones. La primera, una muy evidente, y es que el relato de *La Gran Guerra*, ha enmudecido, no hay diálogos. Y la segunda, de qué manera afecta al relato que Joe Sacco ya no vaya al campo de guerra, no se manche las botas, no hable con la gente, y que esté trabajando en el archivo y desde su casa en pantuflas.

J.S. Evidentemente no estuve allí. Esto lo que demuestra en realidad es el poder de la musa. Porque desde niño he leído muchísimos libros de la I Guerra Mundial, muchos relatos sobre ese conflicto. Hay muchos libros de esa guerra que uno puede leer y que generan imágenes mentales. Ése es el poder la prosa. En cierto modo lo que traté fue tomar esas imágenes mentales que tenía en mi cabeza y plasmarlas en el dibujo. De la I Guerra Mundial no son muchas las fotografías que hay de los combates reales. Hay muchísimas, miles de fotografías de las tropas, de los soldados... pero el equipo fotográfico que existía en aquel entonces no era suficiente bueno como para fotografiar en combate. Lo que hice también fue leer muchos relatos de testigos presenciales. Porque, en cualquier caso, esto no difiere mucho de cuando hice el libro sobre Gaza y lo ocurrido en 1956, donde también hablé con multitud de testigos presenciales. En aquel momento, el tema de Gaza se trataba de algo que había ocurrido cincuenta años antes (ahora sesenta años antes), donde yo tampoco había estado. En un caso, hablas con la gente, y en otro caso, leía los relatos de aquellos que lo habían vivido. Digamos que en ambos casos caminé sobre el terreno, aunque la diferencia es grande: en un caso trabajé con las zapatillas puestas y en otro con las botas puestas. Pero siempre se trata de dibujar y uno está encadenado a su mesa y los dibujos que hago son dibujos de cosas desagradables. En ese sentido la experiencia es la misma. En cambio, no se puede comparar hacer una labor periodística con contar algo que ocurrió en el pasado, que es historia, pero con lo que uno no tiene esa conexión. Porque claro, cuando escribí la historia de Srebrenica, por ejemplo, pues lo que hice fue hablar con testigos presenciales, directamente. Y en ese caso concreto pude ir con un superviviente de las masacres al campo de batalla donde se habían producido. No hay nada comparable con ese tipo de experiencias. En ese aspecto, en el libro de la I Guerra Mundial hay mayor desapego.

I.S. Quería aprovechar el silencio entre preguntas para matizar algo y es el anotar cómo cambia el dibujo de Joe Sacco del papel al digital. La pantalla permite ver unos trazos que en el papel se pierden. Nosotros hemos apreciado, gracias al blanco y negro, que también con ello se ve el trazo más puro, que las viñetas han ganado muchísimo en la pantalla.

J.S. Eso es algo que yo realmente no puedo juzgar. No puedo valorarlo porque en cierto modo trabajo en el mismo medio, yo trabajo sobre papel, pero luego el dibujo se va a la imprenta o, en este caso, al laboratorio digital, y cuando me lo entregan de vuelta, quizá, lo miro una o dos veces, pero ya no más. Lo dejo a un lado y sigo con lo mío. Porque para mí, el trabajo cuando es más importante en el momento en que estoy haciéndolo; lo que importa para mí es el acto de dibujar.

¿La idea es que Srebrenica se mantenga únicamente digital o se ha planteado en algún momento pasarlo a papel?

J.S. Creo que va, de momento, a mantenerse en formato digital porque en el fondo fui un ingenuo pensando que era fácil transformar un cómic de papel a digital, de hecho, si decidiera hacerlo en papel, tendría que volver a hacerlo... Para mí, fue una experiencia totalmente nueva, diferente.

Quería preguntarle si con todos los conflictos que hay hoy en día, se iba a animar a introducirse en alguna de las guerras que están activas.

J.S. No (risas). Ya no quiero hacer eso más. En mi libro *Reportajes* ya trataba más sobre la pobreza, de cómo la gente quiere venir a occidente y demás. Al hacer este libro me di cuenta de que eso es otra forma de conflicto humano. Y no tengo la necesidad real de ir a otra guerra, sólo de ir por ir.

M.C. Muchas gracias a todos por vuestro interés, presencia y preguntas. Y gracias sobre todo a Joe Sacco por ese largo viaje, por estar aquí. Un verdadero placer.

J.S. Muchas gracias a vosotros.

Anexo 2

Charla de Joe Sacco, Gervasio Sánchez y Paco Roca. Madrid 13-05-2014.

Museo Reina Sofía.

Transcripción del audio recogido durante el encuentro.

Gervasio Sánchez: Periodista y fotógrafo español.

Especializado en fotoperiodismo de guerra. Ha capturado con su cámara los grandes conflictos de los últimos veinticinco años del siglo XX, en Europa, Asia, África y América Latina.

Paco Roca. Historietista e ilustrador publicitario.

Autor de cómics de calado social, como *Arrugas* (2007), obra por la que gana el Premio Nacional del Cómic; *El invierno del dibujante* (2010) o *Los surcos del azar* (2013). También es conocido por su tira humorística *Memorias de un hombre en pijama* (2010-2011).

Mónica Carmona. Buenas tardes, conmigo están, además de Joe Sacco, Paco Roca, conocido por *Arrugas*, Gervasio Sánchez, periodista, fotógrafo, ampliamente conocido y premiado, con obras extraordinarias publicadas, cuyo impacto le ha causado una grandísima opinión a Joe Sacco. Porque tienen muchísimo en común, como veréis. Agradezco infinitamente esos viajes y esa presencia aquí para charlar sobre *La Gran Guerra*. Gracias a los tres.

Paco Roca. Es la primera vez que voy a presentar y voy a hacer preguntas. Y creo que es el peor momento porque estoy entre dos grandes periodistas. Así que temo que voy a hacer un poco el ridículo. Pero la verdad es que para mí era un honor estar aquí porque admiro la obra de los dos, tanto de Gervasio como de Joe. Y de Joe creo que es uno de los grandes autores, no sólo del cómic, sino también como periodista. Creo que en el

mundo del cómic ha abierto un camino interesantísimo que es el de intentar ser fiel a la realidad y contar los hechos por medio del dibujo. Soy un gran admirador de todo lo que ha hecho. Y ahora le cedo la palabra a Gervasio que ha preparado un texto de apertura.

Gervasio Sánchez. Muchas gracias Paco. Muchas gracias Joe por estar aquí. Voy a leer un texto. Yo estoy aquí porque admiro a Joe, sino no estaría aquí. Cuando supe que venía me dije que tenía que hacer lo que fuera, aunque tuviera que dar la vuelta al mundo, para estar hoy en Madrid. He titulado a este texto “Joe Sacco, el artista y el compromiso”. Lo voy a leer y luego, quizá, podamos empezar a debatir.

“Joe Sacco, el artista y el compromiso”

Hace años titulé un artículo sobre Francisco de Goya con este mismo título. Porque lo que más admiro del gran pintor aragonés fue su compromiso ético. Hoy puedo decir que lo que más me impresiona de Joe Sacco es también ese equilibrio entre honestidad y arte. Si Goya viviese hoy, seguro que sería un fotógrafo de conflicto. O quizá, un dibujante como Sacco. Si Joe Sacco hubiera nacido en el siglo XVIII, seguro que toda la tensión que le invade cuando se enfrenta los desastres de la guerra la hubiera desparramado en grabados o pinturas negras.

No suelo alabar a los intelectuales. Siento que muy pocos se someten a los estragos del tiempo y menos aún los que se arriesgan a enfrentarse a lo políticamente correcto. Es como si la mayoría huyera del compromiso para no perder el tiraje de sus planteamientos.

Recuerdo que uno de los días que más nauseas sentí en Sarajevo, en pleno cerco salvaje, fue aquel de junio de 1993, cuando la escritora Susan Sontag nos contó a Alfonso Armada y a mí que sólo dos intelectuales en todo el mundo reaccionaron a su llamada general de acudir a Bosnia para denunciar el macabro drama que ocurría en el patio trasero de la Europa rica, ante el cinismo de su clase política y diplomática, y la pasividad de la inmensa mayoría de ciudadanos. Fueron el escritor español Juan Goytisolo y la fotógrafa estadounidense Annie Leibovitz. Nos resumió Susan Sontag atrapada por la emoción: “Podía daros la larga lista de los famosos escritores con los que hablé. Algunos me dijeron que me había vuelto loca”. Fue muy triste.

Por eso quiero, necesito, comparar a Joe Sacco con Goya. No tanto por el trazo de su dibujo, su maravillosa candencia a la hora de narrar la bestialidad humana, su

capacidad para sentir empatía con las víctimas... Escuché no hace mucho una verdad inquietante: El mal es la ausencia de empatía. Sino por su huida de la comodidad. Por eso admiro a Joe Sacco. Su necesidad de bajar a la tierra de los muertos, de los supervivientes de las matanzas, de los héroes anónimos que se defienden del embrutecimiento con serenidad y dignidad.

Podía haberse dedicado a dibujar las rutinas estadounidenses, pero decidió enfundarse el traje de faena y recorrer, durante los últimos veinte años, los territorios del mal en diferentes países. Con una actitud crítica, pero huyendo del maldito dogma que superpone la equidistancia a la humanidad.

Me alegra que Joe Sacco piense que los periodistas deben ser neutrales y objetivos a favor de los que sufren. Y estoy seguro que Joe también cree, como Kapuscinski, que los periodistas deben ser indeseables para el poder, inoportunos y certeros en su impertinencia.

No es baladí lo que digo. Vivimos tiempos de gran conmoción en el periodismo. Con algunos subyugados a los intereses empresariales o jóvenes que creen que porque han hecho un Máster en una gran universidad, tienen un historial universitario impecable, y saben tres o cuatro idiomas, están listos para sentir el horror de las víctimas.

No es baladí lo que digo cuando no hace mucho un compañero me decía que tenía problemas para que sus corresponsales abandonasen sus aposentos y fuesen a los lugares donde ocurrían los hechos, tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña. La excusa es que obtenían mejor información si miraban la tele desde su despacho. Es decir, si se aprovechaban del trabajo de otros o simplemente se dedicaban a firmar refritos.

No es baladí lo que digo cuando aumenta el número de supuestos periodistas que van a la guerra una semana, y luego se ponen a escribir libros como si fueran expertos, en busca del éxito fácil, que por desgracia llega demasiado a menudo.

Joe Sacco se documenta en profundidad. Viaja al corazón del mal y entreabre las costuras de la violencia para buscar la esencia de la historia que luego cuenta con una impecabilidad absoluta. En Gorazde, en Gaza... En *La Gran Guerra* vemos un recorrido por las trincheras de la batalla más sangrienta de la I Guerra Mundial en Somme. En unas horas murieron 19.240 soldados británicos y otros 40.000 fueron heridos. No hay cifras claras de las bajas alemanas. Los generales llevaron a una terrible

carnicería a centenares de miles de soldaditos que no eran de plomo, como tampoco las balas eran de fogueo.

En *Srebrenica* aparece una historia inédita de Joe Sacco después de viajar de nuevo a Bosnia. Se trata del primer cómic interactivo de carácter periodístico de la historia. Conozco la zona y la he visitado en múltiples ocasiones. He visto los funerales anuales que se hacen cada 11 de junio en cinco ocasiones. He entrevistado a decenas de familiares. He conocido historias que se pegan a tu conciencia como si fueran pesadas piedras.

Sólo puedo decir que Joe Sacco ha vuelto a conseguir la esencia de la zona. Y creo que sé por qué lo consigue. Evidentemente porque es un maestro del dibujo, pero también porque convierte a las víctimas en la única verdad incuestionable de las guerras. Y siente, en su descenso al terror colectivo e individual, el dolor de las víctimas en su interior. Ese retorcimiento de la conciencia que provoca la incompetencia general ante el desgarrado grito de la violencia. Y sólo de esa manera se puede transmitir con decencia.

La violencia de la guerra se ha encontrado en la historia del arte desde tiempos inmemoriales. Los desastres de la guerra constituyen los auténticos antecedentes de los grandes reportajes fotográficos de la guerra. Se sabe que Goya viajó a Zaragoza en octubre de 1808 desde Madrid. Y ese largo viaje le obligó a atravesar los campos de batalla. Se sabe que el gran pintor hizo algunos bocetos al óleo y varios dibujos. Tuvo que sentir profundamente en su interior todo aquel dolor desparramado por doquier. Y los fantasmas de aquella carnicería le persiguieron durante toda la vejez. Comenzó a grabar los desastres con sesenta y cuatro años y hizo sus pinturas negras cuando ya había superado los setenta y cinco años.

Joe Sacco continúa ese camino indescriptible de maestros que huyen de la retórica y como decía Ernesto Sabato, “su deber es convertirse en un testigo insobornable de su tiempo, con coraje para decir la verdad y levantarse contra todo oficialismo”.

Los hombres de las armas, los que las construyen y los que las venden, los banqueros que permiten los créditos, y los políticos que firman los intercambios sin importarles que quienes mueren se parecen a sus hijos, tienen como fin mecanizar la muerte; infundirle una aureola de misticismo para que todo el mundo piense que su presencia impúdica obedece a la lógica de la naturaleza humana.

Los hombres del dibujo y del periodismo de siempre, huyen de la comodidad, buscan mostrar sufrimientos sin tapujos ni atajos, intentan ser honestos en medio del caos, buscan curar las heridas infectadas que supuran suciedad en la conciencia de nuestro entorno y se alían con las víctimas porque creen, como dijo Joe Sacco, que las personas que viven debajo de los titulares son las que verdaderamente importan.

Muchas gracias. Es para mí un gran placer estar aquí junto a uno de los mejores dibujantes y una de las personas más comprometidas que he conocido.

J.S. Es para mí un honor que se me compare con Goya, que es uno de mis pintores favoritos. Y ayer pude ver algunas de sus obras de nuevo. Mirando esas pinturas, con el horror de los soldados españoles y franceses, así como su humanidad y observo que debemos aprender del pasado.

P.R. Bueno, quería comenzar comentando la relación del cómic con la prensa. Al menos en España, que es donde viví la casi única experiencia que tengo en este sentido. Hace un tiempo publiqué una página en un periódico y el encargado de la sección me decía que había ciertos temas que el cómic no tenía que contar en la prensa, que no estaba ahí para ello. Creo que hay un sentimiento todavía en gran parte de la prensa en considerar que un cómic tiene que ser algo de entretenimiento. Que tiene que ser incluso humor. Siendo el cómic un gran medio didáctico y capaz de contar cosas de una forma sencilla y a veces, incluso, mejor que otros medios, parece que, por lo menos en España, todavía es muy difícil publicar algo periodístico, algo que sea completamente serio. Leyendo *Reportajes* veo que has publicado en muchísimos periódicos y que también te quejabas en cierta forma a veces del papel del redactor en muchos casos. Pero veo que sí que hay, o empieza a haber, una salida para hacer un tipo de cómic periodístico y que esté igual de valorado, igual de considerado, que cualquier otro reportaje.

J.S. Bueno, la idea de hacer cómic periodismo fue accidental. Para ser honesto, no era muy consciente al principio de lo que estaba haciendo. Mi primer cómic periodístico fue *Palestina*. Cuando llegué a Sarajevo la gente ya estaba harta de los periodistas extranjeros, les habían entrevistado demasiadas veces, pero les gustaba la idea de que fuera historietista, aunque era muy difícil explicarles que estaba haciendo cómics sobre

su sufrimiento porque incluso a mí me sorprendía. Pero me di cuenta de que las imágenes atraviesan las fronteras. Y la gente a la que se lo enseñaba después, cuando hice las siguientes obras, abrían mi libro y decían: “esto es un campo de refugiados”. Comprendían perfectamente y conectaban con la vida de las imágenes. Estar con gente en ese tipo de escenas y mostrárselas, les daba confianza. En Estados Unidos, los editores y las editoriales responden mejor ahora a este tipo de trabajos e incluso se ponen en contacto conmigo. Algo que jamás hubiera pensado hace veinte o treinta años. En Francia, por ejemplo, hay una publicación periódica que únicamente se centra en el cómic periodístico. Hay periodistas franceses que se centran en cómic periodísticos. Y se vende muy bien. Así que quizá en España también se pueda llegar a ese punto. Espero que sí.

P.R. Ojalá (risas). Sí que es cierto lo que dices de la complicidad que muchas veces hay con el entrevistado por medio del dibujo. Hace pocos meses, por medio de Intermon Oxfam, pudimos hacer un viaje unas personas a Mauritania. Visitamos pueblos que estaban perdidos en mitad de la nada y teníamos que explicarles un poco, como tú decías antes, por qué estábamos ahí, qué íbamos a hacer, una vez volviésemos. Así que claro, pues por ejemplo el fotógrafo, pues todo el mundo está acostumbrado ya a ver fotografías, no tiene ninguna magia porque incluso en esos pueblos perdidos, ya tienen móviles, con lo que han convertido la fotografía en algo cotidiano. Los escritores, como decías, lo tienen más complicado el poder enseñar. Pero cuando sacabas delante de ellos el libro de dibujos y se los enseñabas, pues entrabas como en una complicidad. De pronto hacían como un corro alrededor. El dibujo sigue teniendo algo mágico. También hay una complicidad diferente cuando sacas el blog y empiezas a dibujar a alguien. No es algo igual tan agresivo como la fotografía. No lo sé. Pero creo que puede darse una entrevista más fluida y natural.

J.S. El tipo de periodismo que a mí me interesa es precisamente el que tiene un impacto bajo en el lugar, sobre el terreno. A menudo uno llega y ve un equipo de televisión, por ejemplo, que suele estar formado por dos o tres personas trabajando, y tienen un montón de cámaras y es algo muy aparatoso, y puede ser intimidante, la verdad. A lo mejor la gente interpreta un papel ante la cámara, actuando de un modo quizá más agresivo. En cambio, a veces tú quieres hablar con una persona y hay gente que se pone delante de

manera voluntaria porque ve eso: un periodista con una cámara. Yo, en mi trabajo, a menudo paso mucho tiempo en un lugar. Es un lujo que puedo permitirme. Y cuando te ven tanto, al final dejan de prestarte atención. Cuando estaba en Gaza, después de dos meses, cuando ha pasado la primera semana, que es la de la novedad, eres el típico forastero aburrido que no hace más que preguntas. Por lo que está muy bien, desde mi punto de vista, tener ese impacto bajo.

G.S. Mi forma de trabajar se parece un poco a la tuya. Yo tardo años en hacer proyectos porque quiero llegar a sumergirme bien en la historia y al final hacer una síntesis de la vida. Porque al fin y al cabo, una fotografía, como un dibujo, es un resumen de algo que ocurre cada momento del día multiplicado por muchos momentos, ajustándose a unas normas de tiempo y de espacio. Tuve que hacer un trabajo hace unos años sobre la rehabilitación de niños soldados en Sierra Leona. Eran niños que habían sido secuestrados y convertidos en máquinas de matar. Estos niños estaban en un centro con un misionero español, con quien tengo gran relación de amistad ya que estamos hermanados en el dolor, que intentaba por todos los medios que dejaran la droga de la violencia al tiempo de convertirse en personas que no supusieran un problema para la sociedad. Estuve yendo y viniendo de allí durante bastantes años. Estaba temporadas de un mes sobre el terreno. Las fotos buenas salían en el momento en que tu presencia no era un obstáculo para nada; era parte del paisaje de alguna forma. También me contaba el misionero que había tenido problemas con periodistas muy conocidos porque habían llegado por allí y les habían lanzado preguntas a los niños a quemarropa. Sólo buscando carroña. También pasé mucho tiempo en Sarajevo, desde el principio hasta el final, casi, desde junio de 1992 hasta septiembre de 1995. Y es verdad que al principio los ciudadanos nos recibieron cariñosamente, abriéndonos las puertas de sus casas y nos ayudaban para que pudiéramos fotografiar la esencia del sufrimiento, pero llegó un momento que ya no confiaban en los periodistas y eso que no existía Internet todavía. La gente se aprovechaba y luego publicaba cosas terribles, con este rollo de la objetividad. Había momentos de grandes tensiones, como cuando ibas a cementerios, que te echaban a patadas del sitio. A veces, el comportamiento de los periodistas ha sido obsceno, actuando como un agresor más. Quería Joe preguntarte una cosa que para mí es esencial en tu trabajo. Tú te has metido en temas polémicos. Hacer una historia sobre Palestina y publicarla en un país donde toda la prensa está controlada por un lobby

judío... seguro que eres persona non grata en Israel. No sé cuál es tu situación allí. Igual cuando llegues a Israel un día te detienen en el aeropuerto de Tel Aviv o no te dejan entrar en Gaza más. Pero verdaderamente, cualquier que conozca lo que significa meterse con este poder, que tiene muchas ramificaciones y que en Estados Unidos tiene una gran influencia en los medios de comunicación, estoy seguro que has tenido serios problemas de censura por parte de personas que han querido quitar tus obras de en medio. Cuéntanos un poco cómo te has enfrentado a esta presión en los medios.

J.S. Para ser honesto, nunca he recibido ningún tipo de censura en los Estados Unidos. Creo que lo que ocurre es que un tema polémico como el conflicto de Israel o palestino, es que hay medios y organizaciones que tienen interés y escriben una reseña de mi obra, pero otros ni siquiera querían sacar nada parecido. Ahora bien, cuando se publica el libro de *La Gran Guerra*, que trata de una guerra de hace cien años y es un tema, digamos, menos polémico en Estados Unidos, todo el mundo ha contactado conmigo para entrevistarme. No se trata tanto de censura exactamente. De lo que se trata más bien es de reconocer esto o ignorarlo. Lo que ocurre con los palestinos es precisamente una de las razones por las que empecé a cuestionar el periodismo objetivo. Porque no soy ni árabe ni judío, pero cuando crecía, cuando estaba en el instituto, cuando veía la televisión, no cuando estudiaba el tema, sino cuando leía los periódicos, pensaba que los palestinos eran horribles. Y de repente me di cuenta, con el tiempo realmente me di cuenta y llegué a comprender que el supuesto y denominado periodismo objetivo me había dado una visión desequilibrada del asunto. Porque solamente se presentaban los hechos, sin contar con otras informaciones que mostraban otras cosas. Nadie me daba contexto. Por lo que pude comprender que el periodismo objetivo te da los datos te da los datos concretos y específicos, pero no todos los datos. Por eso, lo que es importante para mí es ser una persona comprometida. Tengo un compromiso, pero quiero que el lector conozca ese compromiso. Que conozca mis empatías. Es decir, yo no trato a las víctimas como si fueran ángeles. Y a veces, cuando uno habla de estos periodistas que van de un lado para otro diciendo “esta historia también la he oído, en Bosnia también ha ocurrido” o que lleguen a un campamento de refugiados y pidan “quiero hablar con alguien que hable inglés y que hayan violado”, pienso que es algo muy ofensivo. Esto estropea el trabajo de otros periodistas que tienen una sensibilidad mucho mayor. Son cosas que hay que tratar con mucha delicadeza. Cuando la gente habla con los demás de

su experiencia hay que tener cuidado porque se trata de hechos traumáticos. Y luego hay que tener mucho cuidado al hablar de lo que le ha pasado a esa otra persona. Yo hablé con gente en Gaza de cosas que les habían ocurrido hacía cincuenta años. Y cuando te lo cuentan siguen llorando. Cuando piensan en cómo su dignidad les fue arrebatada, con algo que ocurrió hace cincuenta años y que ya no importa, hay que tener mucho cuidado porque a ellos sí les importa.

P.R. Otro tema que a mí resulta interesante es cuando tú estás haciendo una historia, lógicamente tienes que hacerla interesante a un lector. Hay que conseguir que el lector empiece con la primera viñeta y llegue hasta el final, que la historia vaya avanzando de forma fluida. Y para eso a veces tienes que alterar las cosas. Imagino que tú tienes que hacerlo del mismo modo aunque estés haciendo cómic periodístico. ¿Hasta qué punto llegas?, ¿qué grado de libertad te tomas a la hora de hacer interesante una historia para el lector y al mismo tiempo no perder ese rigor periodístico?

J.S. Es muy importante en el cómic periodismo no cambiar las citas y no combinar o mezclar varios personajes en uno. Contar con tantos testimonios de personas, a veces hace que la historia sea más difícil de relatar, pero para mí es importante ser todo lo honesto que pueda con relación a lo que he oído y he visto; sin tomar atajos. De forma que pienso y trato por todos los medios mantener esa ética periodística, tenerla en mente en todo momento. Escribo también las historias para mí mismo, es decir, escribo sobre lo que a mí me interesa. Soy historietista, me gustan los cómics, pero estoy aburrido de leer un determinado tipo de cómics, porque no me dicen nada. Yo soy una persona muy política y lo que me importa es la realidad. Lo que ocurre en el mundo. De forma que quiero llegar a la realidad. Modificar cosas no me parece ético. Evidentemente, si uno está dibujando, el propio acto de dibujo es muy subjetivo. Incluso creo que la fotografía puede ser subjetiva. Uno puede elegir qué marco coger o cómo va a encuadrar la fotografía, qué va a aparecer en el fondo. El fotógrafo piensa en la composición de la fotografía. Para mí, el dibujo es un acto de subjetividad y siempre va a haber una tensión entre las citas, que yo quiero mantener lo más precisas posible, y lo que dibujo. Porque en algún momento no va a ser perfecto. Es mi interpretación de lo que veo o de la experiencia de la persona con la que estoy hablando. Si es algo que no he experimentado personalmente tengo que preguntarle a la persona para que me explique,

con todo detalle, qué ocurrió para poder dibujarlo. Cuando la persona reconoce el dibujo que yo hago como su experiencia, es cuando me siento más satisfecho.

G.S. Cuando tú te planteas una historia, ¿qué es lo que te mueve? Si te vas a Gaza, vas a dedicarte a trabajar sobre eso mucho tiempo. ¿Cómo eliges donde ir? Me pasa a mí un poco igual, si voy a Afganistán no puedo ir a Siria; si voy a Siria no voy a otro lugar. Tengo que dejar otras historias a un lado. A veces me siento angustiado porque yo quisiera estar en todas partes (risas) haciendo fotografías, pero tengo una sola vida. ¿Cómo tomas la decisión al final?, ¿cómo te planteas el acto reflexivo de decidir qué sitio es el que más te interesa?

J.S. Conecto muy bien con lo que dices. El libro de Gaza, por ejemplo, me llevó mucho tiempo. Como siete años, de los cuales durante cinco trabajé muy duro en él. Pero en cualquier caso, fue mucho tiempo dedicado a una misma obra. Entonces hay que preguntarse al principio de un proyecto si esto, que me importa mucho ahora, me importará dentro de cinco años cuando lo siga dibujando. Y luego hay que confiar en la persona que uno era cuando tomó esa decisión. Yo también me fió mucho de lo que me enfada. De esa rabia que me producen ciertas cosas. Algo que me impulse a hacer algo. Algo que me motive desde dentro. De todas las cosas que me producen rabia, miro qué es lo que sube a la superficie y no puedo quitarme de la cabeza, qué es lo que me obsesiona. Me acuerdo, por ejemplo, que pensé mucho en Bosnia y me preocupaba muchísimo lo que ocurría allí. Conocí a alguien en una fiesta que acababa de regresar de Bosnia (estamos hablando de 1993, en el momento álgido de la guerra). Me sorprendió mucho conocerle. Esta persona no era periodista, era un poeta. Le pregunté cómo se hacía para ir a Bosnia. Me lo explicó y esa noche me emocioné tanto que pensé que de verdad podría ir. Tardé en ir, porque tuve que terminar otro proyecto, pero una vez que se me mete algo en la cabeza y me obsesiona, no me lo puedo quitar. No es que yo elija los temas, sino que se eligen ellos a sí mismos (risas). Me apasionan. Es una especie de compulsión. Tengo que hacerlo. Pero hay muchísimas cosas. Cuando uno más ve el mundo, más se da cuenta de lo que abandona, de la cantidad de temas que abandona. Pero eso ocurre también con las mujeres o con los amigos (risas). Uno conoce a alguien y hay otra serie de personas con las que no puede tratar. Es como si tuvieras muchísimas

puertas delante y sólo pudieras abrir una; las otras no. Eso ocurre en muchos aspectos de la vida del ser humano, no solamente en el trabajo.

G.S. Naciste en Malta, fuiste a Australia y después a Estados Unidos. Ese viaje me recuerda a mí mismo que también fui inmigrante. Creo que con el tiempo te das cuenta de que realmente hay algo detrás de ti que hace que te decantes por un camino. Hay jóvenes periodistas que sacan su carrera, saben varios idiomas, preparan su máster y luego terminan en un medio y ya de ahí no se mueven. Tu propia historia, de inmigrante, ¿te ha marcado en tu forma de ver, en tu forma de interpretar las cosas, en tu forma de olisquear la realidad?

J.S. Yo estudié periodismo y obtuve mi licenciatura. En los primeros trabajos que hice, como eran todos tan descorazonadores, renuncié al periodismo. Es decir, no encontraba un medio donde me contrataran. Ni siquiera pensaba en dedicarme al dibujo. Yo dibujaba como hobby. Lo que quería era escribir noticias. Además, tenía buenas notas, pero daba igual, si no tenías experiencia nadie te quería contratar. Trabajé en una revista local y a veces me llegaba mi jefe y me daba la tarjeta de un vendedor que había pagado al periódico para publicar un anuncio y me pedían que también escribiese algo sobre su negocio. Eso no era lo que yo quería hacer. Justo después de hacer cómics fue cuando se me ocurrió la idea de viajar y de dibujar mi experiencia en esos lugares. Y así es como regresé al periodismo. Pero luego tardé mucho tiempo en dejar de preocuparme en pagar el alquiler. Tardé mucho en ganarme la vida a través del periodismo y del cómic. Hay gente que conoce a la persona adecuada, estudia en la universidad adecuada y todas esas cosas, pero me he dado cuenta de que nadie va a decirte: “te nombró caballero del periodismo”. Cada uno tiene que seguir su camino y yo fui a Palestina y ver lo que pasaba por mí mismo. A veces no sabía ni que estaba haciendo, pero cuanto más estás ahí, más comprendes cómo te tienes que comportar, lo que es posible de hacer y lo que no. Es un proceso de aprendizaje. Incluso en Sarajevo conocí periodistas que hacían eso. Que llegaban a la ciudad y luego, como estaban allí, conseguían un puesto como corresponsal en algún medio. Se iba otro periodista y le ofrecía su puesto. Pero esto le ocurre a gente que hace las cosas por iniciativa propia. No se les paga para hacerlo. A veces las cosas también funcionan así.

P.R. En el último trabajo que he hecho he tratado con historiadores, que imagino que es un poco parecido al tema de ser periodista. Este trabajo me ha llevado como dos años hacerlo y uno de los historiadores llevaba cerca de diez años trabajando en ese mismo tema. Yo terminé, pero él todavía continúa trabajando en ello porque continuamente encuentra datos. No encuentra el momento en que ponga el punto y final a la historia. Me imagino que cuando haces un tipo de cómic como el que haces tú, corres también ese riesgo. Como hay tantas cosas, tantos matices, tanta información... que en algún momento tienes que parar. Tienes que decir basta.

J.S. Sí es cierto lo que dices. Este webcómic que he hecho sobre Srebrenica es sobre una historia sorprendente, pero hay tantas cosas que tienes que dejar fuera que es triste, porque uno habla con tanta gente, gente que cede su tiempo... Y luego no todo va a acabar reflejado en la historia. Pero hay que pensar también en el lector; hay que pensar en que la historia tiene que evolucionar y que demasiada información no es posible. Quizá mis obras sean demasiado largas, nunca se sabe. Pero es curioso que menciones la anécdota del historiador que lleva trabajando diez años sobre un tema únicamente. Yo valoro mucho a los historiadores. Ahora mismo estoy trabajando en una obra sobre Mesopotamia y hablo con arqueólogos. Alguno de ellos lleva diez o doce años trabajando en una excavación concreta. Algunos están especializados en cosas muy pequeñas, como impuestos y tributos de una ciudad concreta, por ejemplo. Esa es gente que adoro porque dedican todo su tiempo a una pequeña pieza de un gran puzle. Eso es importante en su ámbito. Entregan su vida y eso es algo muy hermoso. En cierto modo yo me considero un poco más afortunado, porque puedo elegir proyectos. Pero qué ocurre con ellos que pasan incluso veinte años estudiando algún pequeño aspecto que solamente va a ser valorado por otros especialistas.

P.R. El colocarte como personaje. El narrar en primera persona te evita muchos problemas de este tipo, ¿no? Porque es tu visión personal de las cosas. No tienes que tener la verdad absoluta de toda la historia, sino simplemente esa visión particular tuya.

J.S. Cuando fui a Palestina pensé que eso sería una extensión natural del tipo de trabajos autobiográficos que había hecho antes. Pero lo que empecé a hacer se fue convirtiendo cada vez en algo más periodístico, porque es lo que había estudiado, y de

forma natural yo tenía esa sangre de periodista corriendo por mis venas. Pensé que estaba analizando la vida de personas que están en un territorio ocupado, por lo que tenía que hablar con personas que hubieran sido prisioneras, para poder dar una visión general y de conjunto. Posteriormente me di cuenta de que tenerme como personaje funcionaba porque así el lector sabía que no se trataba de una visión objetiva, sino subjetiva, que estaba leyendo y viendo las cosas a través de mis ojos. Creo que hacerlo así ha sido muy interesante para los lectores. En mi libro sobre Bosnia, los lectores veían que la gente de Gorazde estaba atrapada allí, pero como yo tenía una tarjeta de prensa podía desplazarme a otras partes en los convoyes. Así que la gente de allí me encargaba cosas que llevar o que decir. Me convertí en una especie de cartero. Es una historia importante para mí. Contarla desde mi punto de vista era importante. Era básico que estuviera en el relato. No podría contarla de otra forma. Esto pone de relieve la situación, que las relaciones se cortan, pero siguen siendo importantes para la gente. Es algo que sólo se puede contar contándolo como una historia personal.

G.S. Ahora que dices lo del cartero, durante el cerco de Sarajevo, nosotros también tuvimos que hacer de carteros. Y os cuento una anécdota. En aquella época estaba prohibido sacar cartas de Sarajevo. Había que llevar las cartas más escondidas que el dinero. Lo primero que hacían antes de coger un vuelo era cachearte para buscar cartas. Hablando de nuevo de tus últimas obras, la edición en digital de *Srebrenica* me parece magistral. Yo tengo fotografías hechas en algunos de los mismos sitios y tú has estado en ellos, los has fotografiado, has hablado con la gente y lo has dibujado, para conseguir esta especie de esencia del drama en forma de cómic. He buscado con lupa a ver si encontraba algún fallo (risas) y no he encontrado ningún fallo. Está muy bien documentado. En el gran mural de siete metros y medio que conforma *La Gran Guerra* también hay una precisión hasta el punto de cómo explotan las bombas. Está claro que has tenido que hacer un trabajo enorme de archivo tanto de textos como fotográficos. Seguramente habrás visto cosas que nadie ha visto para conocer con detalle lo que pasó allí aquel día. ¿Es así como tú te documentas, yendo hasta el final del último cajón, buscando todo lo que pueda ser determinante?

J.S. Gracias por decir esto de mis obras. En cuando la libro de la I Guerra Mundial, lo que hice fue ir al Museo Imperial de la Guerra en Londres. Donde tienen un archivo

fotográfico impresionante. Yo ya tenía muchos libros de esa guerra porque me interesa desde que tenía diez años. Es un tema del que he leído mucho. Pero a menudo no había fotografías de determinadas cosas. Leía por ejemplo sobre cómo las mulas llevaban los suministros al frente, pero no había visto nunca ninguna fotografía. En ese museo tenían cuadernos completos donde ponía “Mulas”. Cosas que nunca nadie había visto ni había elegido para publicar en un libro. Tuve que documentarme muchísimo, porque para mí los detalles son importantes. Al igual que también son importantes para otros tipos de periodistas.

G.S. Mientras alguna mano se alza para hacer preguntas te voy a recomendar que para tus próximas obras dibujes algo sobre la Guerra Civil Española. Igual podrás empezar y terminar antes del 2036 (risas), que será el aniversario del centenario. Vienes por aquí más a menudo y te llevo a sitios de las batallas y te enseño dónde nació Goya (risas). También me gustaría recomendarte hacer alguna historia sobre la violencia contra la mujer, que para mí es algo brutal en toda guerra. La violación como arma de guerra. Es algo terrible. Podría ser una historia de las que dejara a la gente sin palabras. Es un tema que se ha tocado poco en el periodismo porque siempre se quiere esconder.

J.S. Bueno, lo que tengo que decir es que haría lo de la historieta de la Guerra Civil, si todos vosotros prometéis estar aquí de nuevo cuando lo publique (risas). En cuanto a lo de las mujeres y la violencia, este tipo de recomendación es la que se obtiene de otro periodista. Pero no sé qué decir, la verdad. Es algo horrible. Es un tema espantoso. Por ejemplo, hablé con gente en Bosnia sobre violaciones y son temas muy duros.

Turno de preguntas

Me gustaría hacer un comentario previo. Realmente sería un placer que Joe Sacco hiciera un cómic sobre la Guerra Civil Española porque es un tópico que parece que internamente no podemos tratar y dar una perspectiva si no es presentándolo como una suerte de guerra entre hermanos en la que no hay nunca que posicionarse de un lado o del otro. Y siempre se ha tratado con una cierta tibieza, yo creo, al menos en la parte interna. Tuvo que venir un británico para hacer una película como *Tierra y Libertad*, en la que realmente se tomara una posición sobre

el desarrollo de los acontecimientos. Esto por un lado. Por otro, sí me gustaría preguntarte los referentes ideológicos que pudieras tener a la hora de escribir tus tebeos o que te hayan influido en su elaboración. Y hay una cosa que siempre me ha fascinado de tus libros: son las perspectivas que utilizas en algunas viñetas. Son unas perspectivas muy profundas, muy fuertes, ¿es sólo una razón estética o piensas que así es como mejor se transmite lo que tú quieres expresar?

J.S. Contestaré a la segunda pregunta primero. Y es que siempre quiero que el dibujo tenga mucho ruido. Uno de los cuadros que más me gustan del Prado es *El triunfo de la muerte*, de Brueghel. Es el cuadro más ruidoso que yo he visto. Hay un montón de esqueletos que caen y hacen muchísimo ruido. Yo quiero que mis dibujos también hagan ese ruido. En cuanto a la ideología, si estás pensando en personas concretas que han influido en mi pensamiento, estaría George Orwell, que escribió *Homenaje a Cataluña*, sobre la Guerra Civil Española, que es un libro que admiro mucho. Este autor siempre ha sido un referente para mí, porque era una persona muy íntegra. Era muy británico. Era un hombre que estuvo muy enfermo, pero aún así quería terminar su último libro, porque el trabajo era muy importante para él. Sí, ése fue otro extranjero que ha escrito sobre la Guerra Civil Española. Otras personas, como Edward Said o Noam Chomsky, han abierto ámbitos y vías en mi mente que no existían antes. Recuerdo leer a Chomsky y sentir dolor de estómago. Es la única vez que un libro me ha producido eso. Tenía que levantarme y caminar porque era impresionante lo que estaba leyendo. Son algunos de los pensadores que me han influido. Sigo leyendo a otros escritores y también me influyen otros historietistas, cineastas, fotógrafos... Ahora mi ideología, en cierto modo, está entre el marxismo y el anarquismo. Voy de una a otra, depende del día (risas). Pero no creo en ninguna de las soluciones que aportan tampoco. Aunque el análisis de la forma en que funciona el sistema me parece adecuado. Coincido con él.

G.S. En tu caso, ser de Estados Unidos y ser tan de izquierdas, que has seguido a Said, a Chomsky, a Marx, al anarquismo... Encima vas y publicas cómics sobre la tragedia Palestina... Eso es una Bomba. ¿Nadie te ha acusado de ser un pro terrorista? (risas).

J.S. Todavía no (risas). Siempre hay tiempo para que lo hagan y yo creo que el gobierno norteamericano es cada vez más autoritario a medida que va avanzando en el tiempo. Para mí está siendo una gran decepción esta administración. Mucha gente tenía grandes esperanzas, pero en fin... Me turba muchísimo la forma en la que avanza Estados Unidos, al igual que otros países europeos.

Anexo 3

Cuestionarios para tesis doctoral: “El cómic como género periodístico: De Art Spiegelman a Joe Sacco” /Diego Matos Agudo

Como fuente primaria y recogiendo el espíritu de las obras de Joe Sacco y del resto de cómic periodistas, decidí realizar un pequeño cuestionario (de cuatro preguntas, que estaban muy relacionadas con las preguntas de partida de esta tesis) a diferentes especialistas en cómic. Preparé un listado de críticos, divulgadores, investigadores, editores y periodistas especializados en cómic. Contacté con ellos. Les conté lo que estaba haciendo y les envié los cuestionarios. De los 120 profesionales con los que contacté, 35 me reenviaron las entrevistas contestadas (algunos de los que no me pasaron sus respuestas, contactaron conmigo excusándose por ser un tema que no controlaban; mientras que otros nunca respondieron de ninguna forma). Las preguntas del cuestionario fueron:

- 1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?**
- 2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?**
- 3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?**
- 4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?**

A continuación aparecen las entrevistas realizadas entre junio y octubre de 2015, junto con una pequeña biografía de cada entrevistado, para mostrar su pertinencia como fuente especializada o de autoridad, dentro del tema a estudio.

Alberto García Marcos

Doctor en Biología Molecular. Alberto García (más conocido como El Tío Berni) es uno de los principales responsables del blog colectivo *Entrecómics* (en activo desde 2006) por el que recibió el Premio a la Divulgación en el Salón del Cómic de Barcelona 2010. También ha participado en las webs *Zona Negativa* y *Tebeosfera* y fuera del ámbito de internet ha colaborado en publicaciones como *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics*, *Rockdelux*, *Quimera* o *Dolmen*, y ha escrito prólogos y artículos para distintos cómics. Mantiene una intensa actividad como moderador y ponente en presentaciones, mesas redondas y conferencias, y ha impartido cursos y formado parte de jurados y comités organizadores de salones de cómic. En 2012 fundó la editorial *Entrecomics Comics* con sus compañeros del blog. Es el vicepresidente de la Asociación de Críticas y Divulgadores de Cómic de España (ACDCómic).

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sin ninguna duda, ambos lenguajes son compatibles. De hecho, creo que el periodismo se situaría en un estrato superior al del “lenguaje”, podría entenderse más como una disciplina que admite su práctica utilizando distintos lenguajes. Son muy obvios y habituales los reportajes periodísticos basados en la escritura, y tal vez este es el lenguaje que más identificamos con el periodismo, pero no podemos olvidar los reportajes fotográficos, o incluso los filmados. En todos los casos (fotografía, cine, texto escrito), nos encontramos con periodismo ejercido desde distintos lenguajes. Lo mismo sucede con el cómic. Por supuesto, el modo en que el reportaje se percibe es distinto dependiendo del lenguaje que se utilice en cada caso, y cada uno de ellos tiene sus pros y sus contras.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

En mi opinión, sí. No tengo las suficientes nociones de periodismo como para saber definir la labor de un reportero, pero intuitivamente percibo el trabajo de Sacco como el de un reportero. Viaja a los lugares de los que quiere hablar, que generalmente son lugares donde existe un conflicto cultural y/o bélico. Recaba información de los implicados y la expone de forma que percibimos como literal. No evita expresar también su opinión, pero el cuerpo principal de su discurso se

basa en transmitir lo que ve con cierta objetividad (supeditada, claro, a aquello que él elige contar).

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Bajo mi punto de vista, sí. Cumplen con las características de lo que consideraríamos periodístico si lo encontráramos contado a través de otro lenguaje (texto, fotografía, cine), y por tanto serían productos periodísticos.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Yo creo que es género nuevo. Esto no quiere decir que no haya ejemplos anteriores, pero hasta hace muy poco no se ha establecido como una corriente. Es muy posible que en su desarrollo haya influido el cómic autobiográfico, otra corriente también relativamente reciente y que ha abierto las puertas a un cómic basado en la realidad y dirigido a explorar aspectos del mundo real en que vivimos, en contraposición a la anteriormente más extendida corriente del cómic como escapismo infantil y juvenil.

Álvaro Pons

Profesor de la Universidad de Valencia. Álvaro Pons, desde principios de los años 90, ha colaborado en un gran número de publicaciones especializadas en cómic y en varios libros colectivos; entre los que destaca: *Viñetas a la luna de Valencia: La historia del tebeo valenciano 1965-2006*). Desde 1999 escribe una sección fija sobre cómic para la revista de cultura y espectáculos en la Comunidad Valenciana *Cartelera Turia*. En 2002 creó *La Cárcel de Papel*, un blog personal sobre cómic donde escribió regularmente hasta principios de 2012. En 2006 comenzó a publicar en el diario *El País*, y ahí escribe también con regularidad hasta el mismo año 2012. Fue el comisario de la exposición “Tebeos” que se pudo ver en el Salón del Cómic de Angoulême 2012. Recibió el Premio a la Divulgación de la historieta en el Salón del Cómic de Barcelona en su edición de 2009. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Por supuesto: el lenguaje del cómic es un medio de expresión que, por su naturaleza gráfica, permite llegar a un nivel expositivo que muchas veces es imposible con el único sustento de la palabra. Como lenguaje, el cómic es solo un vehículo de ideas que puede servir, lógicamente, para cualquier cometido, pero en el periodismo sus capacidades expresivas pueden ser exprimidas con especial acierto y éxito.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

No creo que la calificación de “reportero” dependa del lenguaje elegido para transmitir sus ideas, ya sea el literario, el de televisión, radio o cómic. Por lo tanto, si su función es de realizar una crónica de la realidad y ahondar en la reflexión que esa realidad propone, supongo que no hay problemas en calificarlo como reportero.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza o Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

De nuevo, la calificación de producto periodístico es ajena al lenguaje. ¿Es un reportaje televisivo un producto periodístico? No creo que nadie se eche las manos a la cabeza por considerarlo así. Igual que obras como *Bowling for columbine* u otros reportajes cinematográficos entran de lleno en la calificación periodística sin que nadie se escandalice. Creo que el problema es el desconocimiento del cómic y su categorización como producto infantil cuando realmente no estamos hablando de un producto, sino de un lenguaje, de un medio, de un arte que es a su vez forma cultural. Si admitimos esta calificación, no ha lugar a una pregunta así, ya que su categoría solo depende de sus contenidos, no de su forma. Y ahí, la calificación de obra periodística es obvia. Más complejo puede resultar encasillar a Spiegelman, por ejemplo.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

El propio concepto de “género” es elusivo y en continua revisión. No creo que, a estas alturas y tras los trabajos de Todorov o Steimberg sea posible establecer una división genérica en los medios. De hecho, como establecía Todorov, se podría decir que cada medio produce sus propios géneros (con el ejemplo de la dialéctica entre

género literario y género periodístico) y que, en cada momento, los géneros establecen un discurso intermedial que desarrolla su lenguaje y caracteriza su tiempo. En una época de globalidades como las que vivimos, el cómic periodístico es, evidentemente, un género nuevo dentro del cómic, pero que nace de la convivencia y préstamos con otros medios, de esa fecunda naturaleza promiscua que la cultura vive desde finales del siglo XX donde la hibridación y el mestizaje de géneros y medios es la norma.

Antonio Altarriba

Catedrático de Literatura Francesa en la Universidad del País Vasco. Antonio Altarriba es investigador sobre cómic desde hace más de treinta años. Ha escrito textos sobre la historieta para diferentes publicaciones y también ha sido comisario de exposiciones sobre el medio. Entre otras actividades, dirigió la revista *Neuróptica: estudios sobre el cómic* (1983-1986), fue comisario de la exposición “La nueva historieta española”, para el Festival Internacional de Angulema de 1989 y ha publicado el libro *La España del Tebeo: La historieta española de 1940 a 2000* (Espasa Calpe, 2001). En los últimos años ha estado vinculado a las actividades sobre cómic de Alhóndiga Bilbao y en 2011 coordinó el especial dedicado al cómic de la revista *Arbor*, del Centro Superior de Investigaciones Científicas. También ha escrito guiones para varios cómics como el de *El arte de volar* (con dibujos de Kim), por el que recibió el Premio Nacional de Cómic en 2010. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

El periodismo no es un lenguaje sino una voluntad de dar cuenta de lo que ocurre a nuestro alrededor. Se puede hacer periodismo con palabras, con imágenes dibujadas o filmadas y hasta por transmisión oral. En ese sentido, podríamos decir que las pinturas rupestres ya son periodismo, crónica de las actividades y preocupaciones de nuestros antepasados.

Desde los orígenes de la prensa moderna en el siglo XVIII, busca el apoyo en la ilustración. De alguna forma, la imagen da cuerpo a la noticia, le otorga concreción y realidad. Antes de la inclusión de la fotografía, el reportero gráfico era un dibujante que, sobre el terreno, tomaba apuntes del suceso.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sí. Es un reportero que se desplaza a las zonas de conflicto y cuenta lo que ahí ocurre. Lo hace en viñetas a partir de los dibujos que hace en el lugar de los hechos, ante sus protagonistas o ante sus testigos. Eso le obliga a una relación lenta y atenta con las personas y los entornos, a un ritmo más pausado que el periodismo convencional y, quizá, a una actitud más comprensiva.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Sí. Para mí son obras comparables a las de reporteros como Kapuscinski o Manu Leguineche. Se trata de un periodismo en profundidad, más allá de la actualidad y que intenta explicar las raíces y consecuencias del conflicto.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

La vena periodística del cómic es mucha más antigua de lo que, normalmente, se dice. En el siglo XIX hay numerosas revistas satíricas que comentan, analizan, ridiculizan la actualidad. Y eso es periodismo. De hecho, son los autores y las publicaciones más censurados, multados y perseguidos por los poderes políticos. *Los rusos* de Gustavo Doré (1854) es una crónica en cómic del reinado de Nicolás I. *El código civil* comentado por Cham (1855) tiene también una clara intencionalidad periodística, poner de manifiesto las diferencias entre la ley y su aplicación. Y la primera tira periodística-política tiene a Monsieur Réac como protagonista y a Nadar como autor. Entre 1848 y 1849 se publica como tira periódica en *La revue comique*. Presenta la actualidad política desde la perspectiva de un reaccionario ridículo.

Borja Crespo

Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de audiovisuales, Borja Crespo escribe regularmente sobre cómic en *El Correo* y ha sido colaborador de diferentes revistas como *Zona Cómic*, *Rockdelux* o *El Manglar*. Desde hace más de once años es uno de los responsables del Salón del Cómic de Getxo y también fue el director de las dos ediciones que se celebraron de la Mostra Cómic en Valencia. En los últimos tiempos ha presentado diferentes actividades sobre cómic en Alhóndiga Bilbao y participa activamente en el GRAF. Estuvo nominado al Premio a la Divulgación en el Salón del Cómic de Barcelona en las ediciones de 2009, 2010 y 2011. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Por supuesto, ¿por qué no? El lenguaje del cómic es sumamente sugestivo, no para de evolucionar y enriquecerse, manteniéndose incluso más fresco que otras disciplinas. Además se ampara en lo visual, muy importante hoy en día para captar la atención y facilitar la comprensión del gran público. El periodismo actual se nutre de todo lo que pilla y el noveno arte está por explorar todavía más en este sentido, como lo han hecho el diseño o la publicidad.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Se puede considerar, sobre todo, un artista, que relata sus vivencias, lo que observa, y en este sentido se acerca mucho a la labor de un reportero de los de toda la vida, una especie en extinción en el periodismo de hoy, más centrado en el sensacionalismo frívolo.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Creo que todo estudiante de periodismo que se precie debería leerlos. No sé si se estudiarán en la universidad, pero así debería de ser.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

El cómic lleva tiempo reflejando la realidad, bien sean retazos de vida, acontecimientos históricos o hechos de plena actualidad, luego ha estado ahí desde hace tiempo.

José Joaquín Rodríguez Moreno

Doctor en Artes y Humanidades por la Universidad de Cádiz y Licenciado en Historia, José Joaquín Rodríguez Moreno es un teórico del cómic, historiador y corrector de estilo que lleva investigando el medio desde que empezase a colaborar con las revistas *Trocadero*, *Revista de Historia del Puerto* o *Revista de Historia Ubi Sunt* (de la que fue coordinador). Sus trabajos han aparecido también en revistas como *Dolmen* e *Investigaciones Históricas*. Entre sus libros publicados destacan: *Los Cómic de la Segunda Guerra Mundial*, *La explosión Marvel: Historia de Marvel Comics en los 70* y *King Kirby: Jack Kirby y el mundo del cómic*.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

En principio creo que no son especialmente compatibles, puesto que el lenguaje periodístico busca (o debería buscar) comunicar un suceso de manera objetiva y veraz, mientras que el lenguaje del cómic pretende narrar una historia. La diferencia clave, me parece a mí, es la de narrar.

Cierto es que un cómic puede narrar una historia con una base real, igual que puede hacerlo una película o una novela. Ahora bien, la narración requiere de unos ritmos que hagan atractiva la lectura, unos personajes que enganchen al lector, una resolución que cierre la historia, etc. Al crear esos ritmos, al desarrollar esos personajes o al orquestar ese final estamos construyendo una historia, moldeándola, centrándonos en unos aspectos y obviando otros. Es un lenguaje diferente al del periodismo, incluso al del historiador. En un lenguaje más literario.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

No, no creo que sea un reportero. Igual que J.A. Bayona, el director de *Lo imposible*, tampoco es un reportero, por muy documentado y realista que sea su película sobre el desastre que azotó Tailandia. Son narradores de historias, y que nos

parezca periodismo se debe al realismo de sus obras; pero no podemos olvidar que si hay ritmos, personajes, conclusión, etc., nos encontramos ante algo diferente al periodismo.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Yo creo que no por todo lo anteriormente dicho.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Desde mi punto de vista, el cómic es un medio de comunicación que puede utilizarse de muchas maneras diferentes, por lo que puede utilizarse para hacer periodismo, para educar, para divertir, etc.

¿Hace un humorista gráfico cómic periodístico? En muchos casos se podría decir que sí, concretamente sus trabajos serían el equivalente a la columna de opinión.

En Estados Unidos, de hecho, en los años cuarenta hubo al menos un título de cómic que ofrecía noticias en viñetas destinadas al público infantil (¿Cómo se llamaba? No lo recuerdo, pero leí algunas páginas en su día mientras preparaba mi tesis). Curiosamente no tuvo éxito justamente porque las noticias se centraban en hechos, lo que resultaba en un cómic con muy poco drama, siendo mucho menos interesante que las historietas al uso con personajes espectaculares, situaciones cargadas de tensión, etc.

Dicho esto, yo no soy experto en periodismo, sino en cultura. Quizá la teoría periodística permita identificar ciertas narraciones realistas como formas de periodismo. Otro elemento importante es saber qué piensan los autores de ciertas narraciones sobre su trabajo, ¿se consideran ellos a sí mismos periodistas o reporteros?

Antonio Martín Martínez

Antonio Martín es historiador de la historieta y ha sido editor del medio. Junto con Luis Gasca, Román Gubern y Antonio Lara, pertenece a la primera generación de teóricos del cómic en España. Colaboró en revistas como *Cuto*, *La Estafeta Literaria*, *Gaceta de la Prensa Española* y *Triunfo*. Además de ser quien impulsó en 1968 la creación del

Grupo de Estudios de las Literaturas Populares y la Imagen (GELPI) y la revista *Bang!*. Publicó en 1978 su libro *Historia del cómic español: 1875-1939*. Y fue director editorial de Ediciones Forum, del Grupo Planeta. Trabajó dentro del grupo de 1983 al 2000. Después ha sido asesor de otras editoriales, como Glénat, y ha escrito en revistas y monográficos, además de participado en múltiples charlas y congresos.

Comentario previo de Antonio Martín: Personalmente, comenzaría por cambiar el enunciado de “El género periodístico en el cómic”, ya que no podemos dejar de lado que el cómic es un medio y que tiene su gramática propia para comunicar, y que como medio puede vehicular diversos géneros, entre ellos el periodístico, por lo que el enunciado no debe dar lugar al equívoco. Esto es una obviedad, pero no siempre los lectores son capaces de objetivar lo obvio.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sí. No me atrevo a decir que son absolutamente compatibles pero es un hecho real y demostrado que con el medio del cómic es perfectamente posible abordar cualquier género. Y de hecho hace ya muchos años que autores concretos han utilizado la historieta para transmitir acontecimientos, desarrollar noticias o incluso reflexionar sobre temas más propios de la Sección Editorial de un periódico diario. Otra cosa, lógica, es que el periodismo hecho a través de la historieta tenga unas peculiaridades de lenguaje y de expresión gráfica diferentes a las de un periódico tradicional.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Aquí hay un matiz importante derivado del concepto “reportero” y de lo que cada investigador de la comunicación entienda por tal. La acepción más frecuente y comúnmente aceptada es la de que un reportero es un “periodista que elabora reportajes o informa de una noticia desde el lugar y momento en que se produce”. Según ello, el dibujante Joma que a través de sus tiras diarias, publicadas en *La Vanguardia*, hace el reportaje día a día del proceso independentista catalán, en este año de 2015, está haciendo periodismo de reportaje. Otro ejemplo, igualmente válido, son las dobles páginas que Ivá y Giménez estuvieron publicando semana a semana sobre los hechos, los políticos y las actuaciones de la Transición española, en la revista *El Pápus* durante el año 1977, páginas que eran auténticos reportajes,

satíricos, en los que daban noticia puntual de los sucesos políticos de aquel periodo. Por supuesto y ello ni siquiera es discutible, cada autor de historietas que es un reportero, trabaja e informa desde su propio punto de vista, sesgado según su propia ideología... y, no lo olvidemos que es muy importante, según los intereses del soporte periodístico en el que trabaja. Hay muchos más casos, en España y en otros países.

Según mi pensamiento, Joe Sacco no hace esto, no informa, no da la noticia, no “reporta” los acontecimientos, sino que tras una recogida de datos establece una crónica de la situación en Gaza, Gorazde, etc. Evidentemente, en ello intervienen dos factores, primero que Sacco no vive el día a día, continuo, sobre el terreno de lo que está ocurriendo en esos escenarios; después que su elección del formato libro determina la condición de su obra, que no puede ser temporalmente actual respecto a los hechos que narra, con el añadido del “prestigio” que el formato libro le añade y que es enemigo, a mi juicio, de la noticia puntual.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza o Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Sí, por supuesto, la obra de Joe Sacco, Paco Roca, y otros muchos dibujantes en diversos países, es un producto periodístico por tratarse de la crónica de hechos reales que han sucedido. Y son obras de gran importancia en el mundo de la comunicación.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Lo cierto es que el cómic periodístico existe desde hace mucho tiempo, más de medio siglo. Y aún podríamos remontarnos a finales del siglo XIX, cuando ciertas historietas costumbristas estaban levantando acta periodística de la realidad española del momento. No es un género nuevo, aunque por la notoriedad que ha alcanzado en las dos últimas décadas pueda parecerlo. En cierto modo, si no podemos en forma alguna considerar que el cómic periodístico sea nuevo, sí que podemos decir que por su actualidad y relativa abundancia hoy en un género “novedoso”...

Antoni Guiral

Estudioso, divulgador, crítico y teórico de la historieta. Desde los años ochenta, Antoni Guiral ha publicado una enorme cantidad de textos sobre cómic en publicaciones de todo tipo. También ha realizado charlas y conferencias. Además de ser comisario de exposiciones, fue director del Salón del Cómic de Barcelona en la edición de 1994, y en las de 2013 y 2014 ejerció de comisario general de todas las exposiciones del lugar. En los últimos años ha publicado varios libros dedicados a Editorial Bruguera y los autores que trabajaron en ella, destacando el díptico formado por los libros de gran formato *Cuando los cómics se llamaban tebeos* y *Los tebeos de nuestra infancia*. Es el coordinador y redactor principal de la publicación enciclopédica *Del Tebeo al manga: Una historia de los cómics*, con once volúmenes publicados entre 2007 y 2014. Como editor, ha trabajado para Norma Editorial y Planeta-DeAgostini y fue socio de Estudio Fénix. Es secretario/tesorero de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Perfectamente. Está demostrado ya con varios ejemplos; es más, en Francia existe (o existía) la publicación *La Revue Dessinée*, que trabaja con historietas que son investigaciones, reportajes o documentales en formato de viñetas. De hecho, no creo que haya nada que la historieta no pueda afrontar. Pensemos que incluso se ha hecho un cómic para explicar cuestiones matemáticas. Pero es que, además, el reportaje periodístico le va como anillo al dedo al cómic, porque éste es un medio de comunicación capaz de narrar con soltura y que posee herramientas suficientes como para desarrollar esta temática.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sería una especie de reportero gráfico, no fotográfico. Pero sí, lo que él ha hecho es ir a un lugar, recabar información y documentación y expresar a su manera lo que ha visto, que es con viñetas. O sea, ha hecho de reportero.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Eso ya no lo tengo tan claro. Son productos historietísticos con un alto componente periodístico, pero no sé si, explícitamente, podría calificárselos así. Pero creo que sí,

serían productos periodísticos en formato de cómic, como hay otros en formatos de crónicas escritas, fotográficas o televisivas.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Más que cómic periodismo, también es cómic-reportaje o cómic-crónica. Nuevo exactamente tampoco es, porque lleva años siendo practicado. De alguna manera, *Paracuellos* podría serlo, porque es una crónica de lo que sucedió en los Hogares del Auxilio Social, de lo vivido por el autor de la historieta. Ya veo que últimamente se utiliza mucho esta etiqueta, pero no dejar de ser eso, al menos para mí, una etiqueta. Sería como decir cómic histórico, por ejemplo. Es perfectamente válida, pero no necesariamente nueva.

María José Negueruela

Bibliotecaria profesional, esta joven es una apasionada del medio. Ha asistido a congresos y a salones de cómic. Ha preparado actividades divulgativas y charlas en la biblioteca donde trabaja, la Francesc Candel de Barcelona, como la dedicada a la presentación de la obra *El Antifaz del Guerrero*, en 2012. Sobre cómic ha escrito en revistas como *Scifiworld* e *Inkside*.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sí, creo que son lenguajes compatibles. De la misma manera que se pudo hacer periodismo novelado (me refiero a *A sangre fría*, de Truman Capote, por ejemplo), es posible hacer periodismo utilizando un medio como el del cómic. De hecho, si consideramos que uno de los objetivos del periodismo es informar a cuanta más gente mejor, el lenguaje del cómic resulta tremendamente apropiado, porque utiliza códigos visuales que apelan a una amplia mayoría de gente, que no necesita tener estudios especializados para entenderlos.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Eso dependería de la definición de reportero que tengamos en mente. En mi caso, creo que un reportero es alguien que busca las noticias, que va a los lugares donde

ocurren los hechos para sumergirse en la noticia. En este sentido, creo que Joe Sacco sí podría considerarse un reportero.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Lamento confesar que no los he leído.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Creo que se trata de un nuevo género, sobre todo porque hay muy pocos autores que lo hayan practicado. Espero que en un futuro haya más.

Óscar Senar

Licenciado en Historia y máster en Periodismo por la Universidad de Zaragoza, Óscar Senar ha publicado textos sobre cómic en el *Heraldo de Aragón*. Escribe el blog sobre cómic Viñetario (inicialmente para la web del *Heraldo* y desde junio de 2010 en su propio dominio). Junto a Víctor Romano, es el impulsor de la “Asociación Thermozero Cómics”, que realiza actividades sobre cómic en Aragón, entre las que destaca la edición de una revista de historietas de autores locales acompañadas de entrevistas y textos informativos sobre autores de la región. También colabora en la organización del Salón del Cómic de Zaragoza. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sí. El cómic se presta a ser usado como medio para todos los géneros periodísticos, desde la noticia a la crónica. Sin embargo, dada la naturaleza no inmediata del cómic, es especialmente adecuado para la crónica, ya que permite hacer una narración reposada y centrarse en los detalles. Por supuesto, también podría servir para tratar temas de rabiosa actualidad, pero esto no casa con el formato con el que más encaja el periodismo en viñetas: la novela gráfica.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sí, y no solo por tener el título de periodista. Sacco se desplaza a los lugares de la noticia, trabaja sobre el terreno, se documenta, recoge testimonios, los contrasta...

En fin, hace un trabajo periodístico. A esto añade en algunas ocasiones un componente autobiográfico, no porque se quiera presentar como protagonista de sus historias, sino porque le sirve como recurso para mostrar la situación que quiere trasladar al lector.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

No he leído *Gorazde. Palestina* creo que aún tiene mucho de biográfico, aunque con elementos periodísticos; a mi parecer, ahí Sacco aún estaba buscando cómo encajar el periodismo en el cómic. En cambio, *Notas al pie de Gaza* y *Días de destrucción...* me parecen obras plenamente periodísticas, en las que Sacco tiene plena voluntad de hacer un producto periodístico. En *Notas al pie*, Sacco sigue apareciendo como personaje, pero lo hace en la misma medida que un reportero de guerra se pone ante la cámara y en ocasiones cuenta sucesos que le han ocurrido porque sirven para contextualizar la situación. Inevitablemente, Sacco desliza sus puntos de vista, pero eso sucede en mayor o menor medida en otros medios periodísticos, y de forma bastante aceptada.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Entiendo el cómic como un medio para contar historias, así que el cómic periodismo serviría para lo que el autor quisiera: una noticia, un reportaje, una crónica o incluso un obituario. A mí parecer, los ejemplos más recientes y conocidos (Sacco y Carrión/Sagar) entroncan más bien con el reportaje y crónica. Cuando el cómic periodismo tenga un mayor recorrido, creo que se convertirá en un género en sí mismo, en el que el uso de la narrativa del cómic aportará algo totalmente diferente a los géneros ya existentes.

Diego Espiña Barros

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Santiago de Compostela y en Periodismo por la Universidad Carlos III de Madrid, Diego Espiña Barros ha trabajado como periodista para diversos periódicos antes de volver al ámbito académico donde ha realizado una tesis doctoral sobre memoria y periodismo en cómic. Colabora

habitualmente en publicaciones como *Jot Down* y *Luzes*. Y ha escrito artículos sobre Joe Sacco en publicaciones como *Cuco. Cuadernos de cómic*. Actualmente está en la Saint Xavier University de Chicago, como Lector.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Lo normal sería responder que sí, claro. Pero creo que se puede responder de otra manera. Cada medio de expresión, cómic, o periodismo (dejemos a un lado el debate en torno a consideración de este último como género literario ya que, como todos los de esta índole sería largo y lleno de charcos) cuenta con un lenguaje propio. Lo tiene el cómic y, por supuesto el periodismo, por no hablar de que dispone de múltiples lenguajes en función de cada una de sus expresiones genéricas. Es decir, no es lo mismo un cómic de ficción pura que uno autobiográfico o de testimonio. Generalmente, cuando hablamos de “cómic periodístico” podemos incluir en esta etiqueta una variedad de obras importantes, Sacco es el máximo exponente, claro, Pero podemos encontrar rasgos considerados periodísticos en *Maus* o en autores como Delisle (que no hace específicamente reportajes, sino crónica de viaje), los primeros que me vienen a la cabeza. Volviendo a la pregunta inicial de si periodismo y cómic son compatibles, por supuesto. Depende de la intención y del tono de la obra en cuestión. Más en concreto, ¿son las viñetas de los periódicos (¿primero cómic?) otra forma de periodismo? Por supuesto. Yendo más allá, no en España, pero en otros países hay ejemplos de revistas de cómic consagradas totalmente al periodismo como *La Revue Dessinée* en Francia o *XXI*. También en Italia hay alguna cabecera. Otro aspecto que confirma la compatibilidad entre periodismo y cómic es que medios tradicionales están comenzando a mirar hacia autores de cómic a la hora de contar historias. Es el ejemplo de *Details*, *The Atlantic* o de periódicos como *The Guardian*, medios donde Sacco ha publicado sus reportajes. Y por no recordar el parteaguas fundacional: el cómic como industria nació en las páginas de los periódicos.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Por supuesto. Él mismo se considera –y cito- “un periodista que hace cómics” o “un dibujante que hace periodismo” (siento autocitarme <http://www.jotdown.es/2014/06/joe-sacco-yo-entiendo-el-periodismo-como-el->

primer-escalon-de-la-historia/). Por lo demás, si uno examina su trabajo, especialmente tras la publicación de *Palestina* puede ver que lo suyo es seguir al pie de la letra los mandatos del llamado “método periodístico”. Es decir, tenemos a un tipo que va a un sitio y cuenta lo que ve, lo que ocurre en ese sitio, basado en lo que él mismo ve pero también en lo que le dicen, maneja fuentes, tanto documentales como personales de diversa índole. Es cierto que el suyo es un periodismo con una marcada subjetividad. Pero vamos a ser claros, hace tiempo que dejamos atrás la falacia de la “objetividad periodística”, y si algunos no lo han hecho ya van muy tarde. El periodismo no puede, es más, no debe ser objetivo. Lo que debe ser el periodismo es, como mínimo plural, y, sobre todo honesto. El suyo es un periodismo subjetivo pero sobre todo honesto, es decir, todo el relato está marcado por su punto de vista, lo que no quiere decir que juzgue, sino que muchas veces deja margen al lector para que responda a las preguntas que él mismo se plantea en sus obras. Si quieres establecer una conexión entre Sacco y otros que sí consideramos “periodistas”, claramente hay que hablar de Hunter S. Thompson y antes, incluso, de Michael Herr, autores que él mismo, en diversos lugares, ha reconocido como referencias periodísticas, autores en cuya obra hay un fuerte componente de subjetividad pero no por ello dejan de ser periodistas a la hora de acercarse a algún aspecto de lo que consideramos “realidad”. Nadie ha descrito mejor el infierno de Vietnam que Herr y su libro es básicamente la pesadilla de un colgado en mitad de la jungla.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

En mi opinión, sin duda. De todas las obras de Sacco, donde más se manifiesta su vertiente periodística es en la última, *Notas al pie*, un verdadero reportaje de investigación de cabo a rabo. Nada que envidiar a cualquier libro especializado sobre la materia. Y lo es porque, a diferencia de las anteriores, que funcionan más como un conjunto de *sketches*, *Notas* es completamente unitaria. En el caso de *Días de destrucción*... su carácter periodístico es patente. No en vano está firmado de igual a igual con Chris Hedges, un conocido periodista estadounidense, nada menos que portador de un Pulitzer. Por lo tanto, no se puede ser más “serio” al presentar la obra como periodística. Por lo demás, *Days of Destruction* es fantástica, al llevar a

otro nivel la compleja relación entre texto y viñetas. Todo está perfectamente equilibrado y el cómic de Sacco no solo complementa a los textos de Hedges, sino que ofrece el componente gráfico, el componente emocional (“la piel”, que diría algún idiota del PP) de que, en ocasiones, carecen los textos periodísticos. Por lo demás, la obra es un viaje al corazón de América, de una forma muy particular y que pocas veces se ha hecho.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Creo que más o menos ya lo he ido contestando antes. Me parece que en la llamada Academia tenemos una especial querencia por las etiquetas, por catalogarlo todo. Te pongo un ejemplo: yo tengo una doble formación, por un lado la filología clásica, en concreto la Teoría Literaria y, por otro, el Periodismo. Mi propia tesis (que todavía no he publicado y en la que hay un capítulo de unas 100 páginas dedicado al “cómic periodístico” –y sí, uso este término-, de Sacco) fue problemática a la hora de plantear la relación entre la “vieja academia, la teoría de la literatura” y algo relativamente nuevo como es el periodismo. En concreto: el concepto de ficción o su reverso. Dependiendo en el lado del campo que ocupes (teoría literaria o periodismo) defenderás la imposibilidad del discurso no ficcional o, por el contrario, basarás toda tu razón de ser en su existencia: a fin de cuentas esa es la base del periodismo “relatar, reflejar la realidad, el mundo” lo que implica que entendemos de antemano que la realidad es abarcable de algún modo.

Me voy por los cerros... el tema es que el cómic periodístico o cómic periodismo es un género cada vez más afianzado dentro de la variedad genérica del cómic como medio de expresión. De la misma forma que en periodismo hay diferentes géneros (noticia, crónica, reportaje, entrevista...) en cómic, como en literatura, ocurre algo semejante. ¿Es nuevo este género? Pues no lo sé. Supongo que podemos convenir que es “reciente” o que vive una explosión más o menos actual y que tiene mucho que ver con el prestigio que el propio medio ha ganado en los últimos años, algo que como sabemos se le debe fundamentalmente a Spiegelman y su *Maus*, donde, repito, a pesar de ser un cómic (auto)biográfico o de testimonio, ya había trazas de, si quieres, un método periodístico (el propio Spiegelman se dibuja con libreta en mano tomando notas o nos cuenta sus

tribulaciones a la hora de confirmar la veracidad del testimonio aportado por su padre!).

No es por hacer arqueología pero sí, como el propio Sacco dice, “el periodismo es la antesala de la historia” y uno hace periodismo a partir de la combinación de dibujos y texto (cómic), podemos plantearnos qué ocurre con algunas manifestaciones culturales y discursivas que usan la ilustración —y la ilustración en secuencia— para narrar determinados acontecimientos históricos (me refiero por ejemplo a los tapices y ojo, no estoy diciendo que estos sean cómic, por supuesto que no). Lo que digo es que yo, personalmente, soy muy poco académico, no me gustan las etiquetas (por supuesto creo que hay un “cómic periodístico” y Sacco es su máximo exponente) pero prefiero hablar de casos, de obras y autores determinados: fulanito hace cómic y su cómic es puro periodismo por el modo en que lo hace. Te pongo otro ejemplo, cuando los yankees (muy listos siempre) le pusieron el nombre a eso del “Nuevo Periodismo” (algo que ya había hecho Camba mucho antes, o Rodolfo Walsh en Argentina, por ejemplo) muchos, dentro del *establishment* periodístico de la época dudaron y criticaron que los escritos de estos autores fueran realmente obras periodísticas. Hoy nadie duda de ello.

Gerardo Vilches

Colabora con regularidad escribiendo reseñas en el blog *Entrecómics*. Ha publicado también textos sobre historieta en las revistas *Rockdelux* y *Quimera*, y el cuaderno *Anatomía de un oficinista japonés* editado por Bang Ediciones. Realizó su trabajo de Máster en Historia sobre las revistas satíricas de la transición y ha participado en el “Congreso sobre la España socialista (1982-1996)” con un artículo sobre el humor gráfico en la prensa diaria y en el “II Congreso internacional Grandes Narradores del Siglo XXI: Alan Moore y sus alrededores”. Desde 2007 administra el blog *The Watcher and the Tower* en el que publica textos, reseñas y estadísticas sobre el cómic en España. Ha participado en mesas redondas y jornadas, está realizando una tesis doctoral sobre el medio y es el autor del libro *Breve historia del cómic*, de la editorial Nowtilus. Y es uno de los editores e impulsores de la revista digital *CuCo, Cuadernos de cómic*. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sí, totalmente. De hecho en el origen del periodismo el dibujo y la ilustración tienen un papel destacado, al ser un reclamo importante para los periódicos. Antes de que la fotografía se generalizara, era habitual que los sucesos y noticias fueran recreados por dibujantes. El cómic aporta el componente narrativo, y creo que es perfecto para los reportajes con una fuerte carga de subjetividad, de visión personal del autor.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Pienso que sí. Sacco comenzó su carrera como autor de cómic y posteriormente se interesó por la situación en países en guerra, y los primeros viajes se los pagó de su propio bolsillo. Fue al terreno, entrevistó a testigos, contrastó fuentes, y luego produjo su reportaje, como haría cualquier periodista o reportero.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

A falta de leer el último que se menciona en la pregunta, sí, creo que sí, especialmente *Notas al pie de Gaza*. En todos hay cierto componente autobiográfico, pero creo que encajan perfectamente en la corriente del Nuevo Periodismo.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Creo que el cómic periodístico tal y como lo practica Sacco sí es un fenómeno nuevo que no tiene referentes dentro de la tradición del cómic y los géneros tradicionales. Hay intentos tímidos de introducir la realidad en el cómic, por ejemplo las historias de guerra de Harvey Kurtzman en EC Comics, pero no tiene nada que ver con lo que hace Sacco, que sí me parece explícitamente periodismo, sin ajustarse a ningún molde previo. En todo caso, me parece una consecuencia más del auge del cómic adulto desde el *underground* hasta la actualidad, en el que poco a poco la realidad como materia narrativa se va abriendo paso, deshaciéndose paulatinamente del envoltorio de género.

José Antonio Serrano

Informático de formación, José A. Serrano trabaja en una librería especializada en cómic desde hace más de doce años. Desde finales de los años noventa escribe sobre cómic, utilizando Internet como el principal medio de difusión. Es el impulsor y redactor principal de la Guía del Cómic (activa desde 2001), especializada en informar sobre autores españoles. Ha participado en diferentes publicaciones especializadas impresas (*U el hijo de Urich*, *Slumber*, *Volumen* o *El Manglar*) y digitales, como *Zona Negativa* y *Entrecomics*, así como en la versión online del diario *20 Minutos*. Ha participado en mesas redondas sobre cómic e internet en Barcelona y México. Es el presidente la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sí, por supuesto, el cómic se puede usar para obras de ficción y no-ficción, aunque tradicionalmente predominaba la primera categoría. Y los cómics periodísticos son parte de los cómics de no-ficción.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sin duda. No hay que olvidar que Sacco tiene estudios universitarios de periodismo, y que ejerció el periodismo en medios "tradicionales" antes de aplicar su formación al cómic.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Sí, claro. Ya sea en formato cómic puramente, o en un libro híbrido texto/historieta (en el caso de *Días de destrucción*, *días de revuelta*).

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

En mi opinión, siendo alguien sin formación académica en periodismo, sí. En cómic se pueden trabajar los mismos géneros periodísticos de siempre, simplemente aplicados a un medio (la historieta) diferente de los más tradicionales. El periodismo en forma de cómic tendrá sus ventajas e inconvenientes respecto al

periodismo en otros medios (radio, televisión o prensa escrita), pero no creo que sea un género nuevo.

Jordi Canyissà

Licenciado en Derecho y en Periodismo, Jordi Canyissà ha escrito artículos sobre cómics en revistas como *Voz Off*, *U el Hijo de Urich*, *Dolmen Europa* y *Dolmen*, y desde 2012 publica un texto mensual sobre cómic en el diario *La Vanguardia*. Participó con dos capítulos en el libro colectivo *El Gran Vázquez: Toma el dinero y corre*, de Dolmen Editorial. Ha participado como ponente en congresos internacionales de cómic, es autor de historietas de humor, principalmente para el fanzine-revista *Amaníaco* y fue jefe de redacción durante cinco años de Barcelona Canal Cultura, del Ayuntamiento de Barcelona. Es vocal de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Por supuesto. El periodismo se puede hacer en forma de texto, escribiendo en un periódico; se puede hacer en formato vídeo o a través de fotografías, como han demostrado grandes fotoperiodistas; y por supuesto, se puede hacer en viñetas, tal como ha mostrado, entre otros, Joe Sacco, Étienne Davodeau o, en nuestro país, Jorge Carrión junto con Sagar Forniés. El cómic sirve para explicar cualquier tipo de historia: de humor, de aventura, románticas... Y puede, por supuesto, explicar historias de ficción o historias reales, como por ejemplo historias autobiográficas o reportajes periodísticos.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Él es periodista de formación y se desplaza a lugares de conflicto para escribir y explicar lo que ha visto. Por lo tanto, es evidente que está haciendo el trabajo propio de un reportero. Y así lo dice él mismo: “Yo me llamaría a mí mismo un dibujante que hace periodismo. Cuando me encuentro sobre el terreno, trabajando para un libro, mi comportamiento, mi manera de actuar es la misma que la de cualquier otro periodista” (<http://www.jotdown.es/2014/06/joe-sacco-yo-entiendo-el-periodismo-como-el-primer-escalon-de-la-historia/>).

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Obviamente. Son obras periodísticas, hechas con la técnica propia del periodismo. Con la misma intencionalidad y con el mismo enfoque. No veo ninguna diferencia significativa en cuanto a intención periodística o enfoque, entre los artículos de John Lee Anderson sobre Latinoamérica o sobre la caída de Sadam Hussein publicados en *The New Yorker* o en *The New York Times*, o las obras de Joe Sacco sobre Palestina, Gorazde o Gaza.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

En los libros de teoría del Periodismo explican que existen tres grandes géneros en el periodismo: información, opinión e interpretación, que es un híbrido de los dos primeros. Para la mayoría de los teóricos, el reportaje forma parte de esta última categoría, junto con la crónica y la entrevista. El cómic-reportaje forma parte de esta misma categoría clásica, porque no importa si este reportaje está escrito, filmado o dibujado; lo que importa es cómo se ha hecho y con qué finalidad.

Jaume Vaquer

Desde principios de los 90, el apasionado del cómic Jaume Vaquer realiza diferentes actividades relacionadas con el medio, destacando su especial vinculación a la revista *Dolmen* durante más de quince años (fue cofundador de la cabecera y ha continuado publicando textos de manera regular). Es uno de los mayores coleccionistas de páginas originales de cómic de España, faceta por la que ha sido comisario de multitud exposiciones de cómic estos últimos años en grandes eventos, como el Salón del Cómic de Barcelona. También escribe una columna semanal de cómic en *Bloko*, un diario digital mallorquín. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Perfectamente. Dejando de lado los casos de periódicos como el francés *Liberation* o el mallorquín *Ara Balears* que ocasionalmente usan el cómic a efectos ilustrativos coincidiendo con eventos como el salón de Angulema o el Còmic Nostrum de Palma, cualquier tipo de reportaje puede trasladarse al mundo del cómic sin

problemas, más allá de adaptarse a un medio literario y visual y con el añadido de poder conseguir un impacto emotivo en el lector normalmente superior al de un texto puro y duro.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sí. Con matices...

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Sí, aunque con matices, ya digo. Hay un punto de relato de viaje o de autobiografía que hace que se salga del puro reportaje.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Dependería de la obra. Puede juntarse con la autobiografía o el relato de viajes, como digo de Sacco, pero también con otros, según el tratamiento. O puede ser algo puramente periodístico, claro. Todo dependerá de cómo se plantee el material a la hora de exponerlo al lector.

Jaume Vilarrubí

Bibliotecario diplomado, Jaume Vilarrubí trabaja para la Diputación de Barcelona en la biblioteca Josep Soler Vidal de Gavá. Especialista en cómics, es coordinador de grupCòmic, el grupo de trabajo sobre historieta del Colegio Oficial de Bibliotecarios-Documentalistas de Cataluña. Ha participado en actividades relacionadas con el cómic en el ámbito bibliotecario: desde la coordinación de una guía sobre historieta para la Generalitat de Catalunya (*De còmics: bibliografia selectiva*, 2007), a la participación en mesas redondas, conferencias y comisiones técnicas, organización de clubs de lectura o impartición de cursos a bibliotecarios. Participa en el boletín *Còmic Tecla*, de la Biblioteca Tecla Sala de L'Hospitalet, y coordina el portal de cómic de la biblioteca virtual de la Diputación de Barcelona. Es miembro de la ACDCòmic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sí, ¿por qué no han de serlo? Ambos son medios que utilizan en su soporte diferentes recursos con un fin. El cómic está perfectamente capacitado para integrar cualquier voz y cualquier lenguaje y para tal siempre ha desarrollado los mecanismos necesarios.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Por supuesto, su objetivo es transmitir una información veraz con intención divulgativa, y para ello utiliza de manera magistral el medio del cómic.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Sin duda, cumplen con el objetivo de transmitir una información organizada y contrastada con una voluntad divulgativa.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Seguro que encontraríamos títulos a lo largo de la historia del cómic de ejemplos de cómic con intención periodística de diversa fortuna, pero creo (habría de contrastarlo...) que es a partir de las dos o tres últimas décadas que vemos publicadas (en buenas ediciones) una gran cantidad de obras notables con esta intención. Yo creo que se podría hablar de nuevo género...

Jesús Jiménez Rodríguez

Periodista de la sección de cultura de RTVE.es. Allí es donde Jesús Jiménez publica, casi a diario, sus textos y entrevistas sobre el mundo del cómic, con coberturas especiales de Salones y Jornadas. Asimismo, esas colaboraciones también las recoge en el blog *Viñetas y bocadillos*, creado en 2010. El blog toma además su nombre de un pequeño espacio semanal sobre cómic en Radio 5 que codirige junto a Víctor Gómez desde 2007. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Por supuesto que son compatibles. Palabra e imagen son las herramientas que siempre ha usado el periodismo. Y ambas son la base de los cómics. Y recordemos que cuando todavía no había fotografías, los periódicos usaban dibujos e ilustraciones para ilustrar los artículos.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Si el periodismo consiste en recolectar, sintetizar, jerarquizar y publicar información, por supuesto que se puede considerar a Sacco un periodista. Qué más da si luego escribe una noticia o la dibuja. Hay que acabar con los prejuicios sobre los formatos periodísticos. Si aplicáramos esos prejuicios a la televisión, los informativos tampoco serían periodismo sino un espectáculo televisivo (a lo que, por cierto, se están acercando peligrosamente).

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza o Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Son estupendos productos periodísticos porque ofrecen testimonios de testigos de los hechos, e incluso del periodista como participante en los acontecimientos. Sacco es un reportero de guerra más que en vez de usar un bolígrafo o una cámara usa sus rotuladores.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

El cómic periodismo se puede entroncar en géneros como crónica reportaje, opinión... Pero creo que a la vez ofrece nuevas posibilidades, igual que las ofrecieron la fotografía o la televisión en su momento. Porque dibujar algo de una forma o de otra puede ser interpretado como opinión, igual que escoger un enfoque u otro cuando se hace una fotografía.

Jesús García Sierra

Desde el año 2000, Jesús García (también conocido como Yesus) firma una página semanal sobre cómic en *El Diario Montañés* y desde marzo de 2013 se encarga también de la sección de cómic de *Viernes 4 Ever*, el canal de ocio y cultura de la edición digital

del periódico. Ha colaborado en la mayoría de revistas españolas especializadas en historieta que se han publicado en España y ha escrito en solitario cuatro libros sobre personajes o autores de cómic: *Conan: paisajes bárbaros* (2004), *Berni Wrightson: el espanto abisal* (2007), *Max: Mitos, realidad y sueño* (2007) y *Sergio Toppi: un visionario entre dos mundos* (2009). También ha coeditado la revista anual *Viñetas de ayer y hoy* (1999-2010) y ha comisariado la exposición “Made in Spain: 21 autores para el siglo XXI”, organizada por la Embajada Española en Helsinki con motivo del 24 Festival de Cómics de Helsinki. Fue nominado al Premio a la Divulgación de la historieta en el Salón del Cómic de Barcelona en sus ediciones de 2008, 2009, 2010 y 2011. Es vocal de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Creo que sí. Aunque yo no los equipararía como sendos lenguajes. Más bien, creo que el cómic es un medio de expresión (un arte, ocasionalmente) y el periodismo un trabajo de tipo intelectual que cumple una función social (como la investigación científica, médica...). Y que para desarrollar esa tarea (investigación y divulgación, sobre todo) acude a los medios expresivos que va teniendo a su alcance: la escritura, en primer lugar, pero después (y complementariamente a veces), la fotografía, el dibujo (cuando no estaba desarrollada la anterior), la cinematografía y, finalmente, el cómic. Es decir, no estoy seguro de que el periodismo sea un lenguaje per se pero sí que se vale de los lenguajes que tiene a su alrededor.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sí, porque, independientemente de los lenguajes o medios de que se sirva para transmitirlo, cumple las funciones básicas de un periodista: documentación, investigación de campo, fuentes contrastadas, elaboración de la información y difusión de la forma más legible y atractiva posible.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

En consecuencia con la respuesta anterior, opino que sí.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

No creo que pertenezca a ningún género clásico, si bien podría tener puntos de contacto ocasionales con algunos como el de la crítica social, el biográfico o el histórico, según como estén tratados (en cierto sentido, la memoria histórica, quizá). Por otra parte, hablar de un nuevo género dentro del cómic es un poco relativo, dada la escasa trayectoria histórica del propio medio ¿Cuándo surge? No lo he investigado, la verdad, pero en los años 70 ya estaba, sin ir más lejos, el *Equipo Butifarra!* investigando sobre el terreno los problemas de los barrios para contarlos en viñetas. Es decir, ¿ese ejemplo le haría ser nuevo como género? ¿O en cuatro décadas (o más) ya se ha consolidado e integrado como uno más dentro del cómic? O quizás siga siendo novedoso por lo inusual. Lo siento, aquí he planteado más preguntas que respuestas.

Jordi Riera Pujal

Este artista plástico ha realizado exposiciones individuales y colectivas con sus obras. Pero Jordi Riera también investiga y escribe sobre cómic. Es autor del libro *El cómic en catalán* (2011), tiene un sitio web en el que cataloga cómic catalán desde el 2007, es colaborador habitual del blog ComiCat y ha participado con varios artículos en *Tebeosfera*. Es vocal de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

El cómic es un medio de comunicación, como lo es el cine, la literatura... y en él cabe todo tipo de géneros o de hibridaciones de géneros. En 1977 se editó *Butifarra! Queda inaugurado este Barrio*, esta publicación era una recopilación de historietas realizado por el colectivo de autores autodenominado *Butifarra!* Para realizarlo, los dibujantes se desplazaron al extrarradio de Barcelona, donde hablaron con gente de la calle y entrevistaron a los miembros de las asociaciones de vecinos para informarse de la problemática social del barrio. Con los apuntes gráficos y textuales recogidos, elaboraron unas historietas en que, a través del humor y la sátira, se retrataba el estado lamentable de los servicios públicos en las barriadas barcelonesas.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sacco, como otros autores crea reportajes en un medio como es el cómic que no es usualmente utilizado en el periodismo.

3. ¿Obras como Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza o Días de destrucción, días de revuelta, serían productos periodísticos?

Son libros que intentan cumplir con el código deontológico y la finalidad del periodismo. Pienso que entroncan directamente con la tradición de ensayos periodísticos que publican los reporteros después de un tiempo de estudio intenso de un tema determinado.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

En el siglo XIX, cuando la fotografía no había nacido o la evolución de su tecnología todavía no permitía grandes usos periodísticos, su función de retratar la actualidad la realizaban los dibujos. Los grandes medios periodísticos enviaban a dibujantes como reporteros a retratar hechos noticiables, generalmente conflictos bélicos. Los reporteros gráficos cogían apuntes in situ o recreaban situaciones, que eran enviados en forma de imágenes a la prensa para su publicación. Uno de los pioneros de nuestra historieta, Josep Lluís Pellicer (1842-1901), lo hizo en las guerras carlinas o en el conflicto ruso-turco. Sin duda, sus ilustraciones y las de muchos más autores como él, forman parte de una larga tradición en la historia de la relación entre periodismo y dibujo.

José Luis Vidal

Colaborador del *Diario de Cádiz*, redactor de la revista *Z* y coordinador de la Feria del Libro de Cádiz. José Luis Vidal escribe sobre cómic de manera regular y ha sido coordinador de diversos eventos con el cómic como protagonista, como “Las Tardes de Cómic” o el ciclo “¡Aviñetados!”.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Totalmente. De hecho, el cómic le añade a la noticia o suceso el recurso visual de narración gráfica que, por otra parte, puede hacer más accesible este tipo de “productos” a ciertos lectores.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Es un reportero desde el momento que muestra o denuncia una situación, suceso, conflicto... Lo que ocurre es que en vez de portar una cámara de fotos utiliza su lápiz para transmitirnos lo que ve.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Pues sí. El único requisito que pienso habría que pedirle a estas obras y otras con similar temática es que se nos muestren de la manera más objetiva posible.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Bueno, no exactamente nuevo pero tal vez sí un “género” dentro del mundo de la viñeta no demasiado antiguo. Este es un medio de transmisión tan bueno como otros, como la literatura (*A sangre fría*, de Truman Capote) o incluso las series de TV (*The Wire*) que pueden tener, si se desea, un fuerte componente periodístico.

Josep Oliver

Licenciado en Filología Hispánica y profesor de secundaria. Josep Oliver escribe desde 2008 una página semanal sobre cómic para el dominical del diario *Última Hora* (Islas Baleares) que también se puede leer on-line en su blog *Iconotropía*. Además, ha escrito sobre cómic en el boletín bibliotecario *Comic Tecla* y en diversas webs. Destaca su labor como guionista del webcómic *El Joven Lovecraft* (con el dibujante Bart Torres), también recopilado en papel por Diábolo Ediciones. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Creo que en principio no debería haber incompatibilidad, porque hablamos de un medio (el cómic), que dispone de una gramática propia para comunicar todo tipo de

contenidos. Entre ellos puede contarse el género periodístico, es decir, intentar informar y/o opinar sobre hechos de relevancia para el autor.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

El género periodístico no sólo se ciñe a la noticia, sino también al reportaje, la crónica... Y esto es lo que hace Sacco en sus obras. Él intenta aportar su testimonio sobre algún conflicto, aportando al lector un contexto, una información, testimonios, y luego, su propia voz. Yo veo en Sacco una crónica que lo único que diferencia de la tradicional en el periódico es su condición de doble naturaleza: visual y textual.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Por todo lo que hemos dicho antes, definitivamente sí.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

No entiendo la pregunta. ¿A qué géneros te refieres? Por una parte tenemos el cómic, que es un medio (no un género). dentro de ese medio habría género, y por supuesto que en el cómic puede darse un género periodístico o documental, como también lo tiene el cine o la literatura.

Juan Royo

Economista especializado en responsabilidad social corporativa y profesor en la Universidad de Zaragoza. Juan Royo escribe también sobre lo que más le gusta y publica con regularidad textos sobre cómic en el diario *Heraldo de Aragón* y en revistas económicas como *Moneda Única* o *Ley Actual* (esta última distribuida con el diario *Expansión*). Ha publicado los libros, *Un tratado de cómic* (2010), formado por una recopilación de sus artículos publicados en prensa a lo largo de cinco años, y *Un mundo en viñetas* (2012), que continúa por la misma línea. Ha comisariado varias exposiciones sobre cómic, entre ellas “Rafael López Espí: el arte de la Ilustración”, para el Ayuntamiento de Zaragoza (2010), de la que también se editó un catálogo del mismo título. Es un comunicador incasable que siempre está pensando en organizar actividades sobre el noveno arte. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Son compatibles y complementarios.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

¿Un fotógrafo de guerra es un periodista? Sí. Un dibujante de cómics también puede serlo

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza o Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Lo es en cuanto a que publica y resume una información. Lo es en cuanto a documental, a ofrecer su opinión, es de actualidad. De hecho Sacco es periodista pero en vez de escribir con fotografías hace dibujos con bocadillos.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Hasta la popularización de la fotografía la prensa se nutría de dibujos. El humor gráfico es cómic también. No obstante las tiras de prensa han sido principalmente satíricas y humorísticas o bien caricaturas o ilustraciones... A fecha de hoy pocos medios narran siguiendo técnicas de cómic.

Julián M. Clemente

Licenciado en Periodismo, Julián M. Clemente siempre tuvo claro que lo suyo era escribir. Comenzó escribiendo sobre tebeos en revistas especializadas como *Dolmen*, publicación vinculada a la editorial homónima en la que publicaría libros como *Spiderman. Bajo la máscara*. Actualmente es el editor Marvel en España y trabaja para Panini Cómics. En esta otra editorial ha publicado *Los chicos que coleccionaban tebeos*, junto a Helio Mira, y *Spiderman: La historia jamás contada*. Con Víctor Gómez creó la serie de dibujos animados *Hero Kids*, emitida por Televisión Española.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Totalmente. El periodismo en contar las cosas que ocurren y contextualizarlas. El cómic sirve perfectamente a ese fin, tal y como pueda servir la narrativa o el medio audiovisual.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Es más reportero que muchos de los que dicen ser reporteros. Hace exactamente lo que debe hacer un buen periodista. Ir al sitio, conocerlo y conocer a sus gentes y sus problemas. Y contarlo.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Categoricamente. Son reportajes excelentes.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Creo que la pregunta no está correctamente planteada. El cómic no es un género, tampoco el cómic periodismo, si por ello nos referimos a periodismo hecho mediante cómic. El cómic es un medio, no un género, y como medio puede servir para múltiples fines, desde el más puramente lúdico al opinativo. En ese sentido, mediante cómic se puede abordar cualquier género periodístico, pero es cierto que hasta ahora, dentro de esta corriente de autores de la que hablamos y que Sacco ejemplifica, se ha usado fundamentalmente para hacer reportaje, salvo en el caso de las tiras de prensa, que en algunos países, y especialmente en España, se encuadraban en la opinión.

Enrique Martínez-Inchausti Portu

Son múltiples las entrevistas y los textos firmados por el polivalente Enrique Martínez-Inchausti Portu, más conocido Kike Infame & Co. Desde el 2012 escribe sobre cómic en Bilbao 24horas.com, así como en la Guía del Cómic (ampliando allí algunas de las entrevistas realizadas en el diario). Colaborador de la revista Z, también realiza tertulias y charlas sobre las viñetas en diferentes ciudades del País Vasco. Es ilustrador y su tebeo más reciente es la serie autopublicada *Morirse en Bilbao*. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sin duda, el cómic tiene las herramientas necesarias para poder acercarse al mundo real sin complejos. Aunque en el mundo del cómic existen géneros mayoritarios

dirigidos al entretenimiento y que buscan la evasión de los lectores y las lectoras, el medio ha demostrado, en distintos momentos de su historia, que posee la capacidad y la fuerza para transmitir mensajes de todo tipo y condición.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Por supuesto, reportero o documentalista, sólo son etiquetas para designar una misma realidad. Joe Sacco se desplaza a los lugares de conflicto y muestra de primera mano lo que allí sucede aportando un punto de vista humano siempre. La objetividad en el periodismo es una entelequia y Sacco tampoco oculta nunca que no es parcial.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza o Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Del mismo modo que el fotoperiodismo es periodismo, el uso del arte secuencial es sólo otra forma de expresar lo mismo. En ningún momento creo que se dudara de que los documentales son productos periodísticos de primer orden y en este caso la obra que realiza Sacco se debe inscribir en este campo. El lugar que debe ocupar en las estanterías, si literatura, novela gráfica o cómic, se puede discutir, aunque lo más natural sería evitar este tipo de clasificaciones para evitar constreñir las obras en espacios estancos que eviten que llegue a su público de modo natural.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

No creo que sea nuevo, del mismo modo que la novela gráfica no lo es. Ya Harvey Kurtzman en sus historias bélicas en EC Comics lanzaba un mensaje de denuncia a la guerra en una época de ensalzamiento patriótico y lo hacía con historias documentadas, basadas en hechos reales, aunque debidamente ficcionalizadas. El *underground* se acercó también a la realidad social de su época en diferentes etapas y probablemente no sea difícil encontrar numerosas obras que conjuguen los elementos necesarios para considerarse como documentales o periodísticas.

Sí parece que el ejemplo de Sacco ha cundido y obras como *Los vagabundos de la chatarra* o *Las Guerras silenciosas* demuestran que los recursos usados por Sacco o Spigelman tienen dignos herederos. Y otras como *El fotógrafo*, coetánea de

Gorazde, demuestran que el cómic responde a las inquietudes de la sociedad de su época. Mientras exista un interés de los autores por acercarse al mundo en el que viven, seguirán existiendo obras que recojan ese sentir, más allá de los recursos y medios que se empleen para ello.

Koldo Azpitarte

Koldo Azpitarte es uno de los más longevos colaboradores habituales de las revistas especializadas españolas. Sus textos se pueden encontrar en *Dolmen* y previamente de *Trama* (fue subdirector de esta publicación tres años). Ahora dirige la revista mensual gratuita *Z* (antigua *Zona Cómic*) y también escribe en *Mundo Sonoro Zarata*. Ha publicado dos libros de entrevistas: *Cómics made in Spain* (2006) y *Senderos: Una retrospectiva de la obra de Paco Roca* (2009). Es uno de los habituales también en charlas y mesas redondas en salones. Como guionista, junto a Ángel Unzueta como dibujante, ha publicado los cómics *Reliquias* y *Cara de ángel*. Es vocal de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

El comic es un MEDIO. El periodismo es un GÉNERO. El mayor error inherente a esa pregunta es considerar al comic como un género, algo habitual entre quienes menosprecian al cómic y su capacidad para competir de igual a igual con la literatura o el cine como medio. El cómic puede servir para hacer periodismo, para hacer ficción de todo tipo, para hacer ensayo... para todo lo que su autor quiera.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Joer Sacco es un reportero y de los buenos. No es un periodista intentando transmitir una noticia bajo un prisma políticamente correcto o aparentemente aséptico, sino un verdadero reportero de raza que se mete en el conflicto que trata de retratar sin miedo a contaminarse con subjetividades en la búsqueda de un relato sincero bajo una perspectiva única.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

En la medida que cualquier otro libro sobre un conflicto lo es. Cuando una obra es realizada durante un periodo largo de tiempo y se aportan recuerdos y testimonios, es evidente que hay un cierto grado de ficción y de deformación involuntaria de la realidad pero no creo que eso reste ni un ápice de valor a la obra como relato periodístico, ya sea cómic, documental o libro. Al revés, es probable que la reflexión pausada otorgue aún más valor al relato periodístico.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

El relato periodístico es un género dentro de un medio como el cómic. Mezclar medios y géneros es un error conceptual.

Mikel Bao

Periodista de formación y librero de profesión (en la librería especializada Joker Cómics de Bilbao trabaja), Mikel Bao ha publicado artículos sobre historieta en las revistas especializadas *Dolmen* y *Z*. Además, este periodista es autor del libro *Thor sin fronteras* (2011) dedicado al dios del trueno de La Casa las Ideas. También mantiene un blog *Rodeado de papel*, donde escribe sobre cómic. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Hay muchos elementos específicos del lenguaje del cómic que son únicos del medio, pero estos recursos se pueden combinar con otros procedentes de otros lenguajes. El periodismo no es una excepción. ¿Se pueden hacer reportajes en viñetas, incluso entrevistas en viñetas? Claro, ¿por qué no?

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Creo que sí, pero también hay que considerarle un autor de cómics. Ambas dimensiones tienen igual peso, en su caso.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Bueno, ante todo son cómics, por supuesto, pero se las puede emparentar con el género del reportaje dado su carácter documental, el punto de vista personal de su

autor y su proceso de realización, que incluye la misma investigación que cualquier reportaje periodístico.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Muchas divisiones y subdivisiones de géneros periodísticos me parecen un poco traídas por los pelos, materia de discusión para teóricos apolillados. Si hay que encuadrar cómics como los de Joe Sacco en algún género periodístico, creo que deberían ser considerados reportajes.

Octavio Beares

Licenciado en Geografía e Historia con la especialidad de Historia del Arte, diplomado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Octavio Beares escribe una sección fija sobre historieta para el diario *Faro de Vigo* desde 2009. Colaborador ocasional en la revista *Rockdelux* desde 2011. Además, desde ese mismo año escribe el blog sobre cómic *Serie de Viñetas*, para el portal de información *Gente Digital*. Ha escrito sobre cómics para la web *Culturamas*, la revista online *Tebeos en palabras*, el diario *Xornal de Galicia* y para la *Revista Cicerone*. En noviembre de 2012 coordinaba el ciclo de charlas “Primeiros encontros coa Banda Deseñada: o cómic no museo”, para el Museo de Pontevedra. Y es coeditor, junto con Gerardo Vilches, de la revista digital científica *Cuco, Cuadernos de cómic*. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sí, lo son. Ni siquiera creo que sea una cuestión opinable, ya que hay ejemplos tan palmarios como la revista francesa *La Revue Dessinée* para atestiguar con una publicación periódica que el cómic, como medio de expresión, puede abordar el género periodístico (si defendemos al periodismo como otro género literario, podemos hablar en estos términos) con eficacia y total pertinencia. Podemos citar a autores también y ejemplos recientes nacionales como la novela gráfica *Barcelona*.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sí, claro. De hecho Sacco estudió periodismo y lo ejerce, como autor de cómics. Declaraciones al respecto, en entrevistas como que le realizaron en *Jot Down*.

Interesante en el tema Sacco y periodismo citar el texto “Apuntes a Notas al pie de Gaza. El cómic periodístico de Joe Sacco”, de Diego Espiña Barros en *CuCo*, *Cuadernos de cómic* número 2 (páginas 92-108).

3. ¿Obras como Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza o Días de destrucción, días de revuelta, serían productos periodísticos?

La última aún no la leí, el resto a mi juicio sí, periodismo presencial, del testimonio directo, y/o periodismo de investigación, caso del *Notas al pie de Gaza* al investigar hechos del pasado.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Como género narrativo, y literario, de nuevo tiene poco. Por tanto, y pensando que el medio no afecta a la naturaleza del género (el cómic de comedia no otorga categoría de nuevo género a la comedia) evidentemente es un género clásico, o clásico contemporáneo, si prefieres, utilizado por un medio que eso sí, hasta hace poco no solía acercarse a él (interesante un Kirby declarando lo siguiente en los sesenta: “Pensáis en los cómics en términos de lo que son los *comic books*, pero os equivocáis. Creo que deberíais pensar en los cómics y pensar en las drogas, en la guerra, en el periodismo, en las ventas, en la economía. Y si tenéis un punto de vista sobre las drogas, o si tenéis un punto de vista sobre la guerra, o si tenéis un punto de vista sobre la economía, creo que podéis contarlos de forma más eficaz con un cómic que con palabras. Creo que nadie está haciendo eso. El cómic es periodismo. Pero ahora mismo está limitado al culebrón” (Consultado en <http://santiagogarciablog.blogspot.com.es/2012/11/jack-kirby-anuncia-la-novela-grafica-en.html>, que cita el magnífico libro de Sean Howe, *Marvel Comics: La historia jamás contada*)

Pepe Gálvez

Guionista, traductor y divulgador con una larguísima lista de textos publicadas en otra larga lista de revistas especializadas. Entre ellas destacan: *Dentro de la viñeta*, *Slumberland*, *Volumen* y *U*. Pepe Gálvez publicó regularmente sobre cómic en el suplemento *Cultura* del diario *Avui* y ha coescrito con Norman Fernández los

libros: *Nosotros somos los muertos: el arte de la resistencia* (2004) e *Historias rotas: La guerra del 36 en cómic* (2006). También es guionista de cómic, donde destacan sus repetidas colaboraciones con Alfonso López en obras como *Silencios: La juventud del capitán Trueno* o *Color Café*, pero especialmente el cómic biográfico *Miguel Núñez: Mil vidas más*, que ganó el Premio Nacional de Cultura 2011 en la categoría de Cómic, que otorga la Generalitat de Catalunya. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sí, dado que el reportaje no deja de ser un relato que se articula para informar sobre una realidad concreta, relato que el cómic puede representar y articular, ofreciendo además el valor añadido de la recreación de la imagen. Respecto del reportaje escrito ofrecen la imagen con su información y su expresión y respecto de la televisión una lectura no inmediata y más reflexiva pues permite interrelacionar los diferentes elementos del reportaje.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sacco, es un periodista, su trabajo de búsqueda de información, a través de datos, contexto social e histórico y entrevistas, así como la comunicación de la misma sobre determinadas realidades, es un trabajo periodístico. No es un reportero que trabaja la actualidad, aunque sí toca esta faceta en su vertiente de cronista musical, sino de investigación sobre zonas conflictivas.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Por lo que he dicho antes, sí.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

No se engloba en ningún género existente, evidentemente es ajeno a la ficción evasiva y también a la costumbrista. Ahora bien, sí tiene relación con el determinado humor gráfico presente en revistas que trabajan sobre la actualidad, y en las que algunas historietas tratan temas concretos. El antecedente más claro y

próximo será el del colectivo *Butifarra!* con sus reportajes sobre la situación determinados barrios, el caso Scala...

Pepo Pérez

Licenciado en Derecho y profesor en la Universidad de Málaga. Doctorado en Bellas Artes en 2012 tras la defensa de una tesis sobre Frank Miller, Pepo Pérez respira y expira cómic. En 2013 asistió como profesor visitante a la School of Visual Arts de Nueva York y después también ha disfrutado de una estancia en La Casa de los Autores en Angulema. Compagina su labor docente con trabajos relacionados con el dibujo y el cómic, en su vertiente de autor destaca la serie *El Vecino*, con guión de Santiago García, así como labores de crítico. Ha publicado textos sobre cómic en *U*, *el hijo de Urich* o *Volumen*, en el suplemento literario del diario *El Periódico*, en revistas académicas (como *Ítaca*, *Comunicación*, *Boletín de Arte*) y, sobre todo, en la sección de cómic de la revista musical *Rockdelux*, que coordina. Ha participado en el libro colectivo *Supercómic* (2013) y en la obra enciclopédica *Del tebeo al manga: una historia de los cómics*. Desde 2005 escribe regularmente sobre cómic en su blog *Es muy de cómic*. Y ha coordinado un monográfico sobre cómic digital dentro de las actividades de la ACDCómic, asociación de la que es miembro.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Por supuesto, perfectamente. En un cómic periodístico hay imagen-texto, que se utiliza también en el periodismo tradicional, aunque de otros modos y con imágenes normalmente fotográficas (por ejemplo, reportajes periodísticos en prensa escrita que combinan texto con fotografías).

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Eso es lo que es, exactamente. Joe Sacco estudió periodismo en la universidad, se ha dedicado al periodismo la mayor parte de su carrera (también, al comienzo, al periodismo tradicional) y ha hecho reportajes de investigación en zonas del mundo en conflicto. Es lo que hacen muchos periodistas, al menos tal como entendemos el periodismo en nuestra sociedad. Que luego Sacco plasme sus reportajes de investigación en cómics en lugar de usar solo texto escrito, como haría un periodista

tradicional, no creo que cambie la esencia periodística de lo que hace Sacco. De hecho, has utilizado la palabra más exacta, es un reportero básicamente.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Una vez más, son obras que están hechas desde una tradición periodística. Que se utilicen viñetas dibujadas, globos de diálogo y otros recursos del cómic no marca una diferencia esencial. *Palestina* y *Gorazde* son, en muchos sentidos, reportajes “clásicos”. *Notas al pie de Gaza* participa igualmente de la tradición periodística; para mí es la obra maestra de Sacco con su combinación de memoria, historia oral y moderno reportaje de investigación. Y *Días de destrucción, días de revuelta* es periodismo activista, *advocacy journalism*.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Desde el punto de vista de la tradición del cómic, sí es un género nuevo, o relativamente nuevo. El cómic tradicional se había dedicado durante casi todo el siglo XX al humor y la ficción de aventuras, crimen, etc., pero no a la realidad, al periodismo, la historia y la no-ficción. Este fenómeno es relativamente reciente, y se produce dentro de una tradición que arrancarían en los sesenta con el *comix underground*, se desarrolla con el cómic alternativo de los 80 y 90 (*Palestina* es de los 90) y explotaría con la novela gráfica de la década pasada. En esa tradición, yo creo, hay que inscribir a Sacco. Desde el punto de vista del periodismo, a Sacco lo veo en la tradición del Nuevo Periodismo, o al menos muy inspirado por él. Su preocupación por colectivos marginados en los medios y por la historia marginal, fuera de los relatos dominantes u oficiales, es un rasgo fundamental en él.

Roberto Bartual

Licenciado en Filología Inglesa y en Administración y Dirección de Empresas. También es doctorado en Literatura Europea, autor de la tesis: “Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic”. Roberto Bartual ha desarrollado su actividad profesional como docente interino en la enseñanza secundaria pública, y como investigador contratado en el dpto. de Teoría de la Literatura de la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente

es profesor de Literatura Infantil, Habilidades Comunicativas y Ciencias Sociales en la UEM. Su actividad investigadora está relacionada con la narración gráfica, el cómic, la literatura ilustrada y el cine, publicando en revistas académicas especializadas como *Studies in Comics*, *Journal of Scandinavian Comic Art*, *Goya*, etc. Compagina estas actividades con las de traductor literario y escritor. Es editor y redactor de cómic de la revista digital *Factor Crítico* y ha publicado parte de su tesis en el libro *Narraciones gráficas*.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Totalmente. El lenguaje del cómic es compatible con cualquier cosa. No hay nada en el periodismo que no pueda ser trasladado al cómic. Podría decirse que en el cómic, en tanto que siempre hay cierta medida de deformación o caricatura, se introduce un elemento de subjetividad. Pero eso sólo supondría un problema si uno cree en el tópico de que el periodismo se caracteriza por la objetividad o que hay una pretensión de ella. El lenguaje escrito es tan subjetivo y traidor como la caricatura, y desde que uno tiene que elegir entre una palabra u otra, o escribir sobre unos hechos u otros, la subjetividad ya está ahí de todos modos.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

No. Creo que es un viajero. Pero eso da igual, el periodismo es un género literario; una forma de escribir, nada más. Vamos, lo que quiero decir es que no es un investigador estilo Woodward y Bernstein o algo así. Ni tampoco alguien que se moje de verdad como Hunter S. Thompson. Pero vamos, que no tengo ni idea, porque mis referentes en el periodismo son esos y para de contar.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Sí, ¿por qué no? Si podemos considerar el periodismo como trabajo de ficción, entonces sí es periodismo. Igual que el falso documental es documental. A mí me da que Sacco manipula mucho y juega con las emociones del lector usando técnicas dramáticas y narrativas, y supongo que a muchos eso les parecerá antiperiodístico. Pero a mí me parece bien y completamente legítimo. Como si los periódicos no

hicieran lo mismo. Por lo menos a Sacco se le ve el plumero y lo maneja como nadie, el tío.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Tan nuevo como la “no-ficción” o el “periodismo” literario. Es decir, novelas como *A sangre fría*, de Capote, o *The Right Stuff*, de Wolfe. Vamos, que es un género que ya viene de los años 60, pero ahora en cómic.

Sergi Vich Sáez

Licenciado en Historia y diplomado en Arqueología Hispánica, Sergi Vich fue profesor-tutor en la UNED (1989-2001), ha publicado el libro *La historia en los cómics* (1997). Y a lo largo de los años ha escrito artículos sobre cómic en cabeceras como *Historia 16*, *L'Avenc*, *Historia y Vida* o la *Revista de Literatura*, además de en cabeceras de historietas como *Cimoc* o *Viñetas*, así como en la revista especializada *El Wendigo*. Es miembro de la ACDCómic.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Sí.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Aunque se puede considerar a Sacco como un reportero, para mí tiene más de investigador/historiador social. Pues lo que refleja es cómo afecta la dura realidad del conflicto a quienes lo padecen. Buscando más las causas de índole social, que no las políticas.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Remitiéndome al punto anterior, lo considero un investigador social

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Entroncaría con el periodismo de investigación.

Vicente García

Cuando Vicente García decidió que ya era el momento que en España hubiera una publicación especializada en cómics, como sí ocurría en Estados Unidos, todo cambió para él. Lo que empezó como una especie de fanzine (en 1994), se convertiría, con el paso de los años, en una revista mensual de información: *Dolmen*, pero también en el pilar inicial de una editorial, Dolmen Editorial (surgida en el 2001), con líneas de cómics y de novelas (entre las que destacan sus líneas de terror “Z” y “Stoker”). Además de ser el editor de Dolmen y de participar de manera regular en Salones, Jornadas y Ferias sobre el medio, Vicente García es el autor de los libros de zombis de la saga *Apocalipsis Island*.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Los lenguajes, por lo general, están o deberían de estar creados para ser compatibles, y en este caso desde luego no es una excepción. Lo primero de todo debería de analizarse lo que se entiende por periodismo, ya que con el tiempo este término se ha ido expandiendo y recogiendo aspectos de dudoso perfil. Pero en esencia, creo que la respuesta es un rotundo sí, ya que el cómic es lo bastante ambivalente como para poder enfocarse de la manera que desee el autor: denuncia, información, entretenimiento. Cuando uno crea un cómic, lo puede hacer con la idea de informar sobre la situación de algo, con la de denunciar un hecho relevante, histórico o social, con la de contar un detalle histórico, etc.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Por supuesto, lo que este autor ha llevado a cabo con obras como *Notas al pie de Gaza* o *Gorazde: Zona protegida* es más importante que muchos artículos o reportajes, ya que consigue lo mismo mediante un medio, como es el del cómic, que logra conectar en muchos casos de una forma más sencilla información compleja.

3. ¿Obras como *Palestina*, *Gorazde: Zona segura*, *Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción*, *días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Podrían ser considerados como tales, sí. Imagino que habrá puristas que no lo consideren así, pero no dejan de ser obras que reflejan una realidad y la muestran a los lectores.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Creo que es relativamente nuevo, aunque eso depende un poco cómo contabilicemos el tiempo en escalas. Es decir, ¿20-30 años es algo nuevo? Obras de denuncia o que reflejen situaciones reales en el mundo del cómic las hay desde hace varias décadas, es un objetivo marcado por los autores propios dependiendo de lo que hayan querido reflejar en las obras.

Anna Abella

Periodista de la sección de cultura de *El Periódico de Catalunya*, Anna Abella escribe sobre cómic allí de forma regular, tanto en la edición impresa como en la digital. Fue miembro del jurado del Premio Nacional de Cómic en su edición de 2012.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Por supuesto. Desde el momento en que el cómic es un medio como otro cualquiera capaz de comunicar todo tipo de contenidos es perfectamente compatible contar a través de él historias surgidas de la investigación periodística de los propios autores. Estos pueden convertirse en reporteros y periodistas cuando se convierten en transmisores de una información real y verídica, documentada y contrastada y/o fruto de su propia indagación y experiencia. Un caso reciente podría ser el de Jorge Carrión y Sagar en *Los vagabundos de la chatarra* (Norma), donde ambos autores son capaces de trasladar con el guion y los dibujos su periplo investigador a pie de calle. Otros autores, como Guy Delisle o Sarah Glidden, convierten en una crónica dibujada la experiencia propia vivida en lugares como Corea del Norte e Israel, donde aunque no hayan ido allí en principio con intención periodística, el resultado es perfectamente equiparable a un reportaje o una crónica vivida por cualquier reportero y luego trasladada al papel. Su mensaje llega en forma de libro o de cómic digital (como hizo Sacco también con *Srebrenica*), igual que por ejemplo también en su día periodistas de raza como Ryszard Kapuscinski compilaron sus crónicas en formato libro. Lo que importa es el mensaje, que es periodístico, el formato en que llega al consumidor, sea cómic, libro, artículo de periódico, documental, etc., es el medio que lo hace posible. Los lenguajes son tan compatibles que no hay más que

recordar el caso de Emmanuel Guibert que combinó en *El fotógrafo* el lenguaje del cómic con las fotos tomadas por Didier Lefèvre y la experiencia periodística sobre el terreno en Afganistán.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Sí. Él ejerce en algunas de sus obras más conocidas de reportero a pie de calle viajando hasta el origen de la noticia pertrechado con su cuaderno de notas y entrevistando, como haría cualquier periodista, a los sujetos protagonistas de la información o situación que quiere transmitir. Aunque tome partido (él siempre insiste en que no existe la objetividad en su caso ya que su premisa es estar al lado de las víctimas) transmite con sus obras la realidad de un lugar y de unas gentes tal como le llega a él de primera mano.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza o Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

En mi opinión, sí, por supuesto. Estas obras transmiten, como decía en la pregunta anterior, la realidad que el dibujante-reportero ha visto con sus propios ojos en esos escenarios de conflicto y la que le ha llegado de primera mano a través de las personas que ha entrevistado. No importa que Sacco lo transmita a través de viñetas, dibujos y bocadillos, el mensaje llega perfectamente al lector igual que si fuera a través de una crónica o un reportaje al uso publicado en un periódico.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Es un género por sí mismo.

Juan Manuel Díaz de Guereñu

Catedrático del departamento de Comunicación de la Universidad de Deusto, Juan Manuel Díaz de Guereñu imparte docencia en el campus de Donostia-San Sebastián, centrándose en el grado de Comunicación. Director de la revista *Mundáiz*, que edita dicha facultad. Sus publicaciones e investigaciones tratan principalmente de literatura española contemporánea y cómic. Escribe con regularidad en la revista mensual especializada en cómic *Z*.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Por supuesto que son compatibles. El periodismo lleva mucho tiempo aprovechando para su relato de lo sucedido recursos propios de la creación literaria; y viceversa. No tiene nada de particular que también aproveche los del cómic; y viceversa, de nuevo.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Él se considera a sí mismo periodista y lo explica razonadamente en el prólogo a *Reportajes*. Y el hecho de que los críticos hayan tenido que acuñar términos explicativos como ‘cómic periodismo’ y demás indica que hay en su obra ese factor que necesita denominación y aclaración. Otra cosa es que Sacco haga el tipo de periodismo comprometido con valores de solidaridad, compasión humana y justicia que pocos profesionales de la información desarrollan en la actualidad.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza o Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

No creo que el término ‘producto’ sea adecuado para describir esas obras. A mí producto me sugiere más bien una fabricación industrial, que sigue pautas de elaboración y distribución propias de la industria. Esas obras son creaciones de un autor que aspira a informar y a retratar lo real, pero que lo hace a su modo personal. Por eso resulta tan conmovedor y tan eficaz.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Es periodismo y, por lo tanto, se entronca con los géneros informativos e interpretativos del periodismo clásico; y es cómic, por lo que se entronca con géneros o maneras de narrar desarrollados en el medio. Es un híbrido que aprovecha recursos desarrollados en ambos ámbitos.

Raúl J. Sinovas

Informático y divulgador radiofónico, Raúl J. Sinovas fue uno de los tertulianos más reconocidos del programa *La Rosa de los vientos*, de Onda Cero, donde hablaba

semanalmente de cómics. Es el autor del libro *1001 anécdotas del mundo del cómic (o casi)* y tiene una librería especializada.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Son compatible totalmente. En ocasiones es muchísimo más sencillo contar el día a día en forma de viñetas que en texto e imagen pura. Bien por crudeza o bien para usar la ironía. Las tiras cómicas que se insertan en cada periódico es una muestra clara de ello.

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Es un reportero de guerra que ha contado los conflictos de un modo más accesible para un público alejado de los diarios impresos y los formatos tradicionales, además de no tener que ceñirse a la realidad pura y dura. Al igual que en un texto negro sobre blanco, Sacco contraviene la máxima de “que la realidad no estropee una buena historia”. Sacco hace de la realidad ESA buena historia.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona Segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Sí, son muestras claras de periodismo de cómic. Si tenemos claro que cualquier formato sirve para contar la realidad, lo son. El periodismo trata de relatar la verdad para llegar a cuanto más público mejor. Estas obras sirven para abrir un mercado de público y de consumo de noticias diferente al clásico reportaje de revistas o periódicos.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Es un género en sí mismo. El cómic ha relatado la historia de su día a día, desde las tensiones nucleares y la Guerra Fría, a los conflictos que asolan la Tierra. La diferencia está en que el mundo del cómic ha conseguido un estatus diferente en la sociedad actual debido a la proliferación de librerías especializadas y al recibir un reconocimiento del periodismo generalista con el título *Maus*. Quizá se comienza a entender que el cómic no son simplemente historias infantiles y juveniles sino que poseen un trasfondo más amplio y adulto del que antaño se suponía.

Jorge Carrión

Licenciado y Doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra, es profesor de literatura contemporánea y escritura creativa en la misma universidad. Jorge Carrión es escritor, crítico literario y guionista de cómic. Su obra *Barcelona: Los Vagabundos de la Chatarra*, dibujada por Sagar Fornies, podría entroncarse en cómic periodismo y que se inspira, de manera directa y en palabras de sus autores “en la obra de Joe Sacco”.

1. ¿Los lenguajes del periodismo y del cómic son compatibles?

Totalmente. Hay una larguísima tradición, sobre todo a través del género de la opinión, a través de la viñeta. En los últimos treinta o cuarenta años, el relato gráfico secuencial se ha vuelto cada vez más frecuente en el ámbito del periodismo, no sólo en el impreso, también en la animación (pienso en el documental de animación *Vals con Bashir*, que es tanto una película como un libro).

2. ¿Se puede considerar a Joe Sacco un reportero?

Por supuesto. Es un reportero que escoge su lenguaje natural para contar historias reales: el cómic.

3. ¿Obras como *Palestina, Gorazde: Zona segura, Notas al pie de Gaza* o *Días de destrucción, días de revuelta*, serían productos periodísticos?

Sin duda.

4. ¿El cómic periodismo podría entroncarse en alguno de los géneros clásicos o sería uno nuevo?

Creo que es un nuevo género, que participa de varios ámbitos discursivos: el periodismo, el cómic, el relato texto-visual. Yo lo llamo Nuevo Nuevo Periodismo.

Bibliografía

- AA.VV. (1997, octubre). *Monográfico La Historieta*. En Peonza número 41. Santander: Quima.
- AA.VV. (2011). *12 de septiembre. La América de después*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- AA.VV. (2014). *Off the Record*. Jot Down Books.
- AA.VV. (2015, 28 de marzo). El cómic hace memoria. *El País*, suplemento *Babelia* #1218, páginas 1-7.
- Abreu, C. (2000, junio). La imagen periodística no fotográfica (Periodismo iconográfico) (III). El dibujo periodístico: una aproximación conceptual. *Revista Latina de Comunicación Social*, 30. Consultada el 20 de mayo de 2011, <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000qjn/90abreu3.htm>
- Acero, I. (2013). Josh Neufeld, el periodismo de conflicto hecho cómic. Consultada el 25 de julio de 2014, de en <http://guardagujas.lja.mx/2013/12/josh-neufeld-el-periodismo-de-conflicto-hecho-comic/>
- Acevedo, J. (1992). *Para hacer historietas*. Madrid: Editorial Popular.
- Acosta Montoro, J. (1973). *Periodismo y literatura* (Tomos 1 y 2). Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Acuerdo (2013). Joe Sacco: Cuando empecé no tenía ni para viajes. Consultada el 20 de diciembre de 2013, <http://blog.acuerdo.us/reportajes/srebrenica-el-webcomic/video-entrevista-con-joe-sacco/>
- Alonso, R. L. (2012). Cómic y periodismo: Dos lenguajes que se unen. Consultado el 25 de julio de 2014, <http://www.graficaconstructiva.com/2012/04/nuevos-relatos-visuales-comic-y.html>
- Altares, G. (2009, 25 de octubre). Retorno al pasado. Consultada el 10 de noviembre de 2009, http://elpais.com/diario/2009/10/25/cultura/1256421603_850215.html
- (2012, 17 de abril). Los reportajes de Joe Sacco. Consultada el 5 de mayo de 2012, <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/04/los-reportajes-de-joe-sacco.html>
- Altarriba, A. (Coord.). (2011). *La historieta española, 1857-2010*. *Arbor*, número extraordinario (septiembre). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Andreu, S. (2012, 5 de septiembre). Cómic para el periodismo. Consultada el 25 de julio de 2014, de http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/comic-periodismo_689084.html

- Arcadia (2014, 3 de febrero). Guerra, periodismo y trazos. Consultada el 14 de abril de 2014, de <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/joe-sacco-en-el-hay-festival/35334>
- Arizmendi, M. (1975). *El cómic*. Barcelona: Editorial Planeta
- Arroyo, S. (2012). Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico. *Escritura e Imagen*, vol. 8, 103-124. Madrid: UCM.
- Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Barrera, J. F. (2012, 10 de mayo): Periodismo a Sacco [versión electrónica]. *Periodismo al Pil Pil*. Consultado el 25 de julio de 2014, de <http://periodismoalpilpil.blogspot.com.es/2012/05/periodismo-sacco-ii.html>
- Barrero, M. (2001). *Cómic, periodismo y cultura de entre siglos*. En Fernández, J.D., Lasso de la Vega, C. y Pineda, A. (Eds.), *Actas de las Primeras Jornadas sobre Cómic, Comunicación y Cultura*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2008). Una aproximación a la autobiografía en la historieta. *Tebeósfera 2ª época* 1. Consultada el 15 de diciembre de 2013, de http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/una_aproximacion_a_la_autobiografia_en_la_historieta.html
- Bartual, R. (2013). *Narraciones gráficas*. Madrid: Ediciones Factor Crítico.
- Bayona, M., y Matos, D. (2013). *Superman. El primer superhéroes*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.
- Beà, J.M. (1986). *La técnica del cómic*. Barcelona: Editorial Iru.
- Beares, O. (2014). Propiedades narrativas de la letra en el cómic. *CuCo Cuadernos de Cómic, Revista de estudio y crítica de la historieta*, 3, 25-50. Consultada el 15 de julio de 2015, http://cuadernosdecomic.com/descargables/cuadernosdecomic_3.pdf
- Bernal, S. y Chillón, A. (1985). *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Mitre.
- Biblioklept (2007). Joe Sacco. Consultado el 14 de abril de 2014, <http://biblioklept.org/2007/02/13/joe-sacco/>
- Borrat, H. (1989). *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Busiek, K., y Ross, A. (2006). *Marvels*. Girona: Panini Cómics.
- Caballero, O. (2015, 19 de julio). Seis meses después ya nadie es ‘Charlie’. Consultada el 15 de agosto de 2015,

<http://www.lavanguardia.com/internacional/20150719/54433995687/seis-meses-despues-nadie-es-charlie.html>

- Campbell, E. (2012). A Spaniard in the Works. *LaRaña de Sevilla*, 3, 161-174.
- Carrión, J. (Coord.). (2008). Narrativas superheroicas. *Quimera*, 301, 35-61.
- Casasús, J.M. (1973). *Teoría de la imagen*. Biblioteca Salvat Grandes Temas, 29. Barcelona: Salvat Editores.
- Casasús, J. M. y Núñez Ladevéze, L. (1991). *Estilo y géneros periodísticos*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Chiappe, D. (2010): *Tan real como la ficción: Herramientas narrativas en periodismo*. Barcelona: Laertes.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Clemente, J. M., y Guzmán, R. (2002). *Spider-Man. Bajo la máscara*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.
- Coma, J. (1984). *El ocaso de los héroes en los cómics de autor*. Barcelona: Ediciones Península.
- Conde Martín, L. (2010). *Los tebeos de posguerra* (catálogo de exposición). Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.
- Crisóstomo Gálvez, R. (2014). La lucha contra la inefabilidad: El caso de Art Spiegelman. *CuCo Cuadernos de Cómic, Revista de estudio y crítica de la historieta*, 2, 78-91. Consultada el 15 de julio de 2015, http://cuadernosdecomic.com/descargables/cuadernosdecomic_2.pdf
- Culliford, T., Parthoens, L., y Borecki, L. (2014). *El Pitufo Reportero*. Barcelona: Norma Editorial.
- Cytrynblum, A. (2000). *Periodismo Social. Una nueva disciplina*. Buenos Aires: La Crujía.
- De Cuenca, L.A. (2010). *Noveno arte*. Almería: De Tebeos Ediciones.
- De la Fuente, M. (2011). La memoria en viñetas: Historia y tendencias del cómic autobiográfico. *Revista Sigma*, 20, 259-276. UNED.
- Díaz de Guereñu, J. M. (2014). *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao: Deusto.
- (2015). Afganistán, en viñetas y fotos. *Z*, vol. 3, núm. 6, página 18. Bilbao: Laukatu Ediciones.

- Domínguez, E. (2013, 26 de julio). Cuando el cómic es periodismo. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://blogs.lavanguardia.com/elcuartobit/cuando-el-comic-es-periodismo-82453>
- Dondis, D.A. (2002). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Eco, U. (1993). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- EFE (2012). El cómic al rescate del periodismo. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://233grados.lainformacion.com/blog/2012/05/el-comic-como-soporte-de-un-periodismo-de-rigor-sacco-delisle-glidden.html>
- Eisner, W. (1998). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.
- (2000). *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial.
- Escario, I. (2013). Gabriela Wiener y la crónica en un cómic. Visión del periodismo en primera persona. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://www.fronterad.com/?q=gabriela-wiener-y-cronica-en-comic-vision-periodismo-en-primera-persona>
- Escribano, A. (2006). *Comentario de textos periodísticos: informativos, interpretativos y de opinión*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Espiña Barros, D. (2012). La paz no va a pagarme las facturas. Consultada el 14 de diciembre de 2012, <http://www.jotdown.es/2012/11/la-paz-no-va-a-pagarme-el-alquiler-joe-sacco/>
- (2014a). Apuntes a Notas al pie de Gaza. El cómic periodístico de Joe Sacco. *CuCo Cuadernos de Cómic, Revista de estudio y crítica de la historieta*, 2, 92-108. Consultada el 15 de septiembre de 2015, http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/Apuntes_a_Notas_al_pie_Gaza_cuco2.pdf
- (2014b). Joe Sacco: “Yo entiendo el periodismo como el primer escalón de la historieta. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://www.jotdown.es/2014/06/joe-sacco-yo-entiendo-el-periodismo-como-el-primer-escalon-de-la-historia/>
- (2014c). Maus. *De ratones, hombres y cómo contar la historia*. En AA.VV., *Jot Down 100 Cómics. Cien tebeos imprescindibles* (pp. 76- 77). Jot Down Books.
- (2014d). *Notas al pie de Gaza. ¡Periodimo! ¡Periodismo! ¡Periodismo!* En AA.VV., *Jot Down 100 Cómics. Cien tebeos imprescindibles* (pp. 226- 227). Jot Down Books.

- Fagoaga, C. (1982). *Periodismo interpretativo. El análisis de la noticia*. Barcelona: Mitre.
- Farber, C. (2015). Robert Crumb: “No se amedrentaban frente a nadie, ninguno escapaba a su pluma y esto era bueno”. *Input*, 3, 78-81.
- Fernández-Merino, P.V., y Mora, J. (2012). Periodismo y teoría de la literatura: una mirada conjunta. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, número 11, páginas 33-45. Consultada el 18 de enero de 2013, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3824400>
- Fernández Sarasola, I. (2014). *La legislación sobre historieta en España*. Sevilla: ACyT Ediciones.
- Forget, T. (2005). *Art Spiegelman*. Nueva York: The Rosen Publishing Group Inc.
- Fourmont, G. (2010, 1 de abril). Joe Sacco: “Quiero dar voz a los palestinos”. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://www.publico.es/culturas/joe-sacco-quiero-dar-voz.html>
- Galdón, G. (1993). La documentación periodística y la ruptura de algunas barreras informativas. *Communication & Society*, 6 (1 y 2), páginas 121-126.
- (2001). *Desinformación. Método, Aspectos y Soluciones*. Navarra: EUNSA.
- (coord..) (2002). *Teoría y práctica de la documentación informativa*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Gallardo, M., Puig, J.J. y Asensio, J.M. (Coord.) (1996). *El cómic*. Barcelona: Editorial Rosaljai.
- Gálvez, P. (2008). *La novela gráfica o la madurez del medio*. En Cortes, R., Gálvez, P., Guiral, A. y Meca, A.M., *De los superhéroes al manga: El lenguaje de los cómics* (páginas 69- 112). Barcelona: CERM.
- García, M. (2015). Palestina: periodismo dibujado. Consultada el 15 de julio de 2015, <http://360gradospress.com/not/105300/palestina-periodismo-dibujado/>
- García, S. (2012). Jack Kirby anuncia la novela gráfica en 1969. Consultada el 13 de junio de 2013, <http://santiagogarciablog.blogspot.com.es/2012/11/jack-kirby-anuncia-la-novela-grafica-en.html>
- (2014). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- García Marcos, A. (2007). Entrevista con Joe Sacco. Consultada el 10 de mayo de 2010, <http://www.entrecomics.com/?p=6136>
- García Sánchez, S. (2000). *Sinfonía Gráfica*. Barcelona: Glénat.

- Gasca, L. y Gubern, R. (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- Glidden, S. (2011). *Una judía americana perdida en Israel*. Barcelona: Norma Editorial.
- Gomis, L. (1991): *Teoría del Periodismo*. Barcelona: Paidós.
- (2013). *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona: Editorial UOC.
- González, F. (2008). La objetividad periodística: entre el mito y la utopía. Consultada el 15 de diciembre de 2013, <http://www.saladeprensa.org/art790.htm>
- González de la Aleja Barberán, M. (1990). *El Nuevo Periodismo norteamericano*. Albacete: Ediciones de la Diputación de Albacete.
- Gorodischer, J. (2014). Periodismo en cómic: notas al pie de la batalla. Consultada el 27 de octubre de 2014, http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Periodismo-comic-Notas-pie-batalla_0_1215478472.html
- Gravett, Paul (2012). *1001 Cómicos que hay que leer antes de morir*. Barcelona: Grijalbo.
- Grijelmo, A. (2004). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.
- Groensteen, T. (1999a). *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1999b). *Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?* En AA.VV., *A Comics Studies Reader* (páginas 3-12). Mississippi: University Press of Mississippi.
- Groth, G. (2011). Joe Sacco on Footnotes in Gaza. *The Comics Journal*, 301, páginas 376-426.
- Gubern, R. (1972). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península.
- (1973). *Literatura de la imagen*. Biblioteca Salvat Grandes Temas, 57. Barcelona: Salvat Editores.
- Guibert, E., Lefèvre, D. y Lemercier, F. (2011). *El fotógrafo. Edición integral*. Madrid: Ediciones Sin sentido.
- Guiral, A. (Coord.) (1993). *Veinte años de cómics*. Barcelona: Ediciones Vicens Vives.
- (1998). *Terminología (en broma pero muy en serio) de los cómics*. Barcelona: Ediciones Funnies.
- (Coord.) (2007). *Del tebeo al manga: una historia de los cómics. 1. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras*. Girona: Panini Cómics.

- Hedges, C., y Sacco, J. (2015). *Días de destrucción, días de revuelta*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Hernández, O. (2014-2015). ¿Cabe el cómic en la literatura? En *Fuera de Margen. Observatorio del álbum y de las literaturas gráficas*, número 15, páginas 20-21.
- Hernando, D., y Clemente, J. (Ed.) (2004). *Spider-Man. Historia de una araña*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.
- Howe, S. (2013). *Marvel Comic. La historia jamás contada*. Girona: Panini Cómics.
- Inzunza, A. (2013). De la muerte del papel al periodismo en viñetas. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://www.yorokobu.es/de-la-muerte-del-papel-al-periodismo-en-vinetas/>
- Jiménez, J. (2011). ‘Graphic Journal’, cómic y periodismo. Consultada el 25 de julio de 2014, de <http://www.rtve.es/noticias/20110425/graphic-journal-comic-periodismo/427178.shtml>
- Jiménez Varea, J. (2006). El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios. *Ámbitos*, 15, páginas 121-209.
- Kapuscinski, R. (2004). *Los cinco sentidos del periodista*. México. D.F: Fondo de Cultura Económica y Fundación Nuevo Periodismo Iberoamerican.
- (2006). *Viajes con Heródoto*. Barcelona: Anagrama.
- Kavanagh, B. (2000). The Alan Moore Interview: Northampton/Graphic Novel. Consultada el 15 de septiembre de 2014, <http://www.blather.net/articles/amoore/northampton.html>
- Kienyke (2014). Joe Sacco: El periodismo hecho cómic. Consultada el 14 de abril de 2014, <http://www.kienyke.com/historias/joe-sacco-el-periodismo-hecho-comic/>
- Koch, T. (2012, 31 de mayo). Un lápiz para dibujar la voz de los olvidados. Consultada el 25 de julio de 2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/31/actualidad/1338461746_882293.html
- Kovach, B. y Rosenstiel, T. (2003). *Los elementos del periodismo*. Madrid: Ediciones El País.
- (2012). *Los elementos del periodismo*. Madrid: Aguilar.
- L.A. Different (2015). Joe Sacco, entrevista en vídeo. Consultada el 10 de junio de 2015, <https://vimeo.com/116185095>

- López, O. (2014) El gran dibujante Joe Sacco nos ofrece su visión de la guerra de 1914 en su libro 'La Gran Guerra'. Consultada el 20 de agosto de 2014, <http://www.rtve.es/television/20140817/joe-sacco/952623.shtml>
- López Hidalgo, A. (2002). *Géneros periodísticos complementarios*. Sevilla: Comunicación Social.
- Llobet, L. (2006). ¿La función social del periodismo o periodismo social? *UNIREvista* vol. 1, nº 3, páginas 1-11.
- Macías, G. (2010). Cómic: ¿literatura, arte, género, medio de comunicación...? Consultada el 15 de septiembre de 2014, <https://lamardelibros.wordpress.com/2010/10/29/comic-%C2%BFliteratura-arte-genero-medio-de-comunicacion/>
- Magi, L. (2009, 25 de octubre). No soy objetivo pero sí honesto. Consultada el 1 de enero de 2011, http://www.elpais.com/articulo/cultura/soy/objetivo/honesto/elpepucul/20091025elpepicul_1/Tes
- (2010, 24 de abril). Noticias Dibujadas. Consultada el 23 de mayo de 2010, http://www.elpais.com/articulo/portada/Noticias/dibujadas/elpepuculbab/20100424elpbabpor_1/Tes
- Mancera, A. (2009). La teoría de los géneros periodísticos en España: notas sobre su origen y estado de la cuestión. Consultada el 15 de diciembre de 2013, <http://www.saladeprensa.org/art855.htm>
- Mann, M. (2015). What the %@&*! Happened to Free Speech? Consultada el 12 de junio de 2015 <http://torontoist.com/2015/01/what-the-happened-to-free-speech/>
- Martín, A. (1978). *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (2000). *Apuntes para una Historia de los Tebeos*. Barcelona: Glénat.
- Martín, E. (2012, 1 de junio). Joe Sacco: “La sociedad es cada vez más cruel. Consultada el 25 de junio de 2014, (1 de junio), <http://www.abc.es/20120530/cultura-libros/abci-sacco-201205291944.html>
- Martín Vivaldi, G. (1993). *Géneros Periodísticos. Reportaje, crónica, artículo*. Madrid: Paraninfo.
- Martínez, S. (2013). La información narrada a través de viñetas. *ComeIn*, 25. Consultada el 25 de julio de 2014,

<http://www.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero25/articles/Article-Silvia-Martinez-Martinez.html>

- Martínez Albertos, J.L. (1989). *El lenguaje periodístico*. Madrid: Paraninfo.
- (1992). *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Paraninfo.
- Martínez Vallvey, F. (1999). *Cómo se escriben las noticias*. Salamanca: Librería Cervantes.
- (1996). *Herramientas periodísticas*. Salamanca: Librería Cervantes.
- Marshall, M. (2005). *Joe Sacco*. Nueva York: The Rosen Publishing Group, Inc.
- Matos, D. (2009a). V de Vigilantes: “BOOM”, “CRASH!”, “¡RIIIIIING!”, “PAW”... Consultada el 23 de julio de 2014, <http://www.zonanegativa.com/v-de-vigilantes-boom-crash-%C2%A1riiiiing-paw/>
- (2009b). V de Vigilantes: La viñeta y el montaje. Consultada el 23 de julio de 2014, <http://www.zonanegativa.com/v-de-vigilantes-la-vineta-y-el-montaje/>
- (2009c). V de Vigilantes: Leyendo imágenes. Consultada el 23 de julio de 2014, <http://www.zonanegativa.com/v-de-vigilantes-leyendo-imagenes/>
- (2010a). V de Vigilantes: El escritor de cómics (Escribiendo tebeos I). Consultada el 23 de julio de 2014, <http://www.zonanegativa.com/v-de-vigilantes-el-escritor-de-comics/>
- (2010b). V de Vigilantes: El guión de cómic (Escribiendo tebeos II). Consultada el 23 de julio de 2014, <http://www.zonanegativa.com/v-de-vigilantes-el-guion-de-comic-escribiendo-comics-ii/>
- (2010c). V de Vigilantes: El noveno... ¿arte? Consultada el 23 de julio de 2014, <http://www.zonanegativa.com/v-de-vigilantes-3/>
- (2010d). V de Vigilantes: Factores creativos (Escribiendo tebeos III): . Consultada el 23 de julio de 2014, <http://www.zonanegativa.com/v-de-vigilantes-factores-creativos-escribiendo-comics-iii/>
- (2011a). El periodismo se hace cómic. *Mundos de Papel*, 3ª época, número 2, páginas 35-50.
- (2011b). V de Vigilantes: Vanguardias del cómic norteamericano. Consultada el 23 de julio de 2014, <http://www.zonanegativa.com/v-de-vigilantes-vanguardias-del-comic-norteamericano/>
- (2014a). Encuentro con Joe Sacco en Madrid. Sede APM. 13 de mayo de 2014. Anexo 1 (transcripción).

- (2014b). Charla de Joe Sacco, Gervasio Sánchez y Paco Roca. Museo Reina Sofía. 13 de mayo de 2014. Anexo 2 (transcripción).
- (2015). Entrevistas propias a críticos, editores, divulgadores y especialistas en cómic. Anexo 3.
- Mayoral, J. (2013). *Redacción periodística. Medios, géneros y formatos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- McCloud, S. (2002). *Hacer cómics*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- (2007). *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- Memba, J. (2002, 14 de mayo). Hunter S. Thompson, el creador del periodismo “gonzo”. Consultada el 14 de mayo de 2012, <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/04/20/anticuario/1019230429.html>
- Melero, J. (2012). Footnotes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 18, núm. 2, págs.: 541-561.
- (2015). El cómic como medio periodístico. *Eu-topías*, vol.1-2, pps. 1-26.
- Meriles, A. (2011). Experiencia y reflexividad en el cómic-periodismo de Joe Sacco. En Congreso Internacional Nuevos Paradigmas en las Artes, la Ciencia y el Conocimiento (NUPACC). No publicada.
- Merino, A. (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- Moix, T. (2007). *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera.
- Moreno, P. (2001). Los géneros periodísticos informativos en la actualidad internacional. Consultada el 20 de mayo de 2011, <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina43julio/35moreno.htm>
- Morrison, G. (2012). *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Mouly, F., y Kaneko. M. (2013, 14 de noviembre). Joe Sacco’s “The Great War”. Consultada el 14 de diciembre de 2013, <http://www.newyorker.com/books/page-turner/joe-saccos-the-great-war>
- Muñoz González, J. J. (1994). *Redacción periodística*. Salamanca: Librería Cervantes.
- Muro Munilla, M.A. (2004). *Análisis e interpretación del cómic*. Logroño: Universidad de la Rioja.
- Murría, A. (Ed.) (2006). Mundo Cómic. *Artecontexto*, 10, páginas 5-53.
- Ontoria, M.A. y Cuadrado, D. (Coord.) (2003). El cómic y las bibliotecas. *Educación Biblioteca*, año 15, número 134, páginas 65-126.

- Ortells, S. (2008). La redefinición de los géneros periodísticos, el infoentretenimiento como punto de partida del cambio. En las XIII Jornadas de Fomento de la Investigación en la Universidad Jaume I. Consultada el 17 de agosto de 2015, <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi13/38.pdf>
- Ortiz, M. (2014). Acuerdo, el periodismo que se lee, se escucha, se toca y se juega. Consultada el 16 de noviembre de 2014, <http://www.misapisportuscookies.com/2014/02/acuerdo-periodismo-interactivo/>
- Palmer, Ó. (2000). *Cómic alternativo de los 90. La herencia del underground*. Madrid: La Factoría de Ideas.
- Pellicer, M. (2013). Idoia Sota: “Acuerdo es la respuesta a una inquietud generacional”. Consultada el 14 de noviembre de 2014, <http://www.miquelpellicer.com/2013/10/idoia-sota-acuerdo-es-la-respuesta-a-una-inquietud-generacional/>
- Peltzer, G. (1991). *Periodismo iconográfico*. Barcelona: Editorial Rialp.
- Peppino Varale, A.M. (Coord.) (2012). *Narrativa Gráfica. Los entresijos de la historieta*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pérez, A. (2010, 28 de febrero). El cómic al rescate del periodismo. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://www.publico.es/culturas/comic-al-rescate-del-periodismo.html>
- Pérez, M. (2014). La Gran Guerra (Joe Sacco). Consultada el 10 de mayo de 2015, <http://www.entrecomics.com/?p=96645>
- Pérez, P. (2013). *Dioses y patria. Viñetas políticas en el cómic norteamericano contemporáneo*. En García, S. (Coord.), *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea* (páginas 229- 278). Madrid: Errata Naturae.
- Pérez Pereiro, M. (2007). El cómic periodismo como nuevo género interpretativo del periodismo impreso. La legitimidad de Gorazde de Joe Sacco como crónica periodística. *Jornalismo e democracia* (enero/marzo), páginas 20-29.
- Pissed off Readers (2013a). Periodismo en viñetas (I): cómic objetivo. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://pissedoffreaders.com/es/noticias/periodismo-en-vinetas-i-una-breve-historia/>
- (2013b). Periodismo en viñetas (II): ¿quién es quién? Consultada el 25 de julio de 2014, <http://pissedoffreaders.com/es/noticias/periodismo-en-vinetas-ii-quien-es-quien/>

- Ponsford, M. (2015). Conversación con Joe Sacco en el “Hay Festival de Cartagena de Indias”. Consultada el 15 de julio de 2015, <https://www.hayfestival.com/p-7643-joe-sacco-en-conversacion-con-marianne-ponsford.aspx>
- Powers, T. (1995). Joe Sacco. *The Comics Journal*, número 176, páginas 88-109.
- Redondo, M. (2014). Cómics para entender el mundo. Consultada el 15 de agosto de 2014, <http://www.politicaexterior.com/actualidad/comics-para-entender-el-mundo/>
- Reggiani, F. (2008). Maus: La historia de un superviviente. Consultada el 25 de julio de 2014, http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/maus:_la_historia_de_un_s-obreviviente.html
- Restrepo, J.D. (2001). La objetividad periodística: Utopía y realidad. *Revista Latinoamericana de Comunicación CHASQUI*, número 074. Consultada el 14 de enero de 2012, <http://www.redalyc.org/pdf/160/16007402.pdf>
- Ricaurte, P. (2010). ¿Y qué hay de la objetividad periodística? Consultada el 15 de diciembre de 2013, <https://mediosfera.wordpress.com/2010/02/25/%C2%BFy-que-hay-de-la-objetividad-periodistica/>
- Rhode, M.G. (Ed.) (2008). *Harvey Pekar: Conversations*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J., y García Jiménez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Romano V. (1984). *Introducción al periodismo; Información y conciencia*. Barcelona: Teide.
- Rovecchio, L. (2013). Periodismo literario y cómic: Reportajes de Joe Sacco. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://www.pliegosuelto.com/?p=4676>
- Ruiz Mantilla, J. (2014, 11 de abril) Joe Sacco: un reportero de cómic. Consultado el 14 de abril de 2014, http://elpais.com/elpais/2014/04/10/eps/1397130011_024526.html
- Sacco, J. (2002). *Palestina: en la Franja de Gaza*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- (2004a). *El mediador – Una historia de Sarajevo*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- (2004b). Underground(s): Robert Williams, presentación en 2003 UF Comics Conference. Consultada el 7 de octubre de 2010, http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/index.shtml

- (2005). *El final de la guerra – Reseñas biográficas de Bosnia, 1995-96*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
 - (2006a). *Apuntes de un Derrotista*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
 - (2006b). *El Rock y yo*. Barcelona: Ediciones La Cúpula.
 - (2006c). *Gorazde: Zona protegida. La guerra en Bosnia oriental 1992-1995*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
 - (2007a). Conferencia en el Walker Art Center. Consultada el 14 de junio de 2015, <http://www.youtube.com/watch?v=g4fug0PjBsI>
 - (2007b). *Palestina: En la franja de Gaza*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
 - (2010). *Notas al pie de Gaza*. Barcelona: Reservoir Books.
 - (2011) Interview with Joe Sacco. Consultada el 25 de septiembre de 2015, <http://www.youtube.com/watch?v=OcdIqdcDbMQ&feature=related>
 - (2012). *Reportajes*. Barcelona: Reservoir Books.
 - (2014a). *La Gran Guerra*. Barcelona: Reservoir Books.
 - (2014b). *Srebrenica* (Edición digital). España: Acuerdo.us.
 - (2015a). *BUMF*. Barcelona: Reservoir Books.
 - (2015b). *Gorazde: Zona segura*. Barcelona: Planeta Cómic.
 - (2015c). On Satire (Edición digital). Consultado el 12 de marzo de 2015, <http://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2015/jan/09/joe-sacco-on-satire-a-response-to-the-attacks>
 - (2015d). *Palestina*. Barcelona: Planeta Cómic.
 - (2015e). *Yonqui de la Guerra*. Barcelona: ECC Ediciones
- Sadoul, N. (Coord.) (2015). *Yo soy Charlie*. Almería: Editorial Confluencias.
- Salvatierra, M. (2014, 28 de junio). Joe Sacco, las nuevas fronteras del periodismo en cómic. Consultada el 25 de julio de 2014, <http://www.lasprovincias.es/culturas/201406/28/sacco-nuevas-fronteras-periodismo-20140627220457-rc.html>
- Salvo, J. (2015). La reacción de Joe Sacco a lo ocurrido a Charlie Hedbo. Consultada el 12 de febrero de 2015, <http://www.loseternautas.com/2015/01/10/la-reaccion-de-joe-sacco-a-lo-ocurrido-a-charlie-hebdo/>
- Sánchez, Ó. (2010). Algunos apuntes sobre un género: El Cómic periodístico. *Revista Pozo de Letras*, vol. 9, núm. 9, páginas 13- 21.

- Santamaría, L. (1990). *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*. Madrid: Paraninfo.
- (1994). Estado actual de la investigación sobre la teoría de los géneros periodísticos. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, número 1, páginas 37-56.
- Senar, O. (2015, 30 de agosto). Días de destrucción, días de revuelta, días de periodismo. Consultada el 30 de agosto de 2015, http://www.eldiario.es/aragon/cultura/Dias-destruccion-dias-revuelta-periodismo_0_425557692.html
- Sheppard, J. (2006). Midnight Ramblings with a Comics Journalist: An Interview with Joe Sacco. Consultada el 14 de agosto de 2011, <http://www.lumiere.net.nz/reader/item/410>
- Sommer, M. (2010). *Frank Cappa. Integral*. Barcelona: Glénat.
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara
- Spencer Millidge, G. (2010). *Diseño de cómic y novela gráfica*. Barcelona: Parramón Ediciones.
- Spiegelman, A. (2001). *Maus. Relato de un Superviviente*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- (2004). *Sin la sombra de las Torres*. Barcelona: Norma Editorial.
- (2009). *Breakdowns*. Barcelona: Randon House Mondadori.
- (2012). *Metamaus*. Barcelona: Reservoir Books.
- (2015). *Maus*. Barcelona: Reservoir Books.
- (s/f) What the %@&*! Happened to Comics? Consultado el 15 de septiembre de 2012, <http://www.barclayagency.com/spiegelman.html>
- Spinarro, J. (2015a). Malos tiempos. *Z*, vol. 3, núm. 3, página 16. Bilbao, Laukatu Ediciones.
- (2015b). Una negra sombra. *Z*, vol. 2, número 11, página 16. Bilbao, Laukatu Ediciones.
- Sucasas, Á. L. (2014, 28 de abril). “Por sus emociones, el cómic es adecuado para el buen periodismo”. Consultada el 25 de julio de 2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/15/actualidad/1397571613_599011.html
- Torralba, J. (2011). El cómic como literatura. Consultada el 15 de septiembre de 2014, <http://www.zonanegativa.com/el-comic-como-literatura/>

- Torregrosa, J.F. (2013). *Redacción periodística. Los estilos y los géneros informativos e interpretativos en la prensa*. Madrid: OMM Editorial.
- Trabado, J.M. (2012). *Antes de la novela gráfica*. Madrid: Cátedra.
- (Coord.) (2013). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid: Arco/Libros.
- Tuhus-Dubrow, R. (2003). Joe Sacco. Consultado el 25 de julio de 2014, <http://januarymagazine.com/profiles/jsacco.html>
- Van Dijk, T.A. (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- (1992). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- (1996). *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Varillas, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio.
- Vaughan, B. K., Martín, M., y Vicente, M. (2015). *The Private Eye*. Edición digital: Panel Sindycate.
- Velázquez, C.M., Gutiérrez, L.M., Salcedo, A., Torres, J.E., y Valderrama, J. (2005). *Manual de géneros periodísticos*. Bogotá: Ecoe Ediciones.
- Venegas, C. (2014). Joe Sacco: “Me encanta dibujar y contar historias”. Consultado el 14 de marzo de 2014, http://revistadiners.com.co/ocio/literatura/12341_joe-saco-me-encanta-dibujar-y-contar-historias/
- Versaci, R. (2007). *This Book Contains Graphic Language: Comis as Literature*. Londres: Continuum.
- Weiner, S. y Couch, N.C. (2004). *The Will Eisner Companion. The pioneering spirit of the father of the graphic novel*. Nueva York: DC Comics.
- Williams, K. (2005). The case for Comics Journalism. Artist-reporters leap tall conventions in a single bound. Consultado el 13 de junio de 2013, <http://producer.csi.edu/cdraney/archive-courses/spring07/engl102/e-texts/comics-journalism.htm>
- Wimmer, R.D. y Dominick, J.R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación*. Barcelona: Bosch.
- Withrow, S. y Danner, A. (2009). *Diseño de personajes para novela gráfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Wolfe, T.(1998). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama.

Worden, D. (Ed.). (2015). *The Comics of Joe Sacco. Journalism in a Visual World*.
Mississippi: The University Press of Mississippi.

Gracias...

... a mis padres, por el apoyo en estos años de formación continua.

... a mi hermana, por la ayuda técnica y los paseos de ordenación de las ideas.

... a mis tíos, por brindarme el último empujón a modo de regalo.

... a mi director, Pablo Rey García, por hacer saltar la chispa investigativa y continuar ahí hasta que se ha hecho fuego.

... a Pilar Díaz, por conseguir que la visualizara.

... a Juan Medina, por las meriendas de puesta a punto.

... a todos los amigos y amigas que me han acompañado en este camino, ayudándome, animándome y soportándome.

... a todos los profesores de la Facultad de Comunicación que siempre han estado ahí para echarme el cable que necesitaba o para darme palabras de aliento.

... a los críticos, divulgadores, especialistas y editores que respondieron amablemente a mi cuestionario, siempre dispuestos a echar una mano, siempre luchando por el cómic.

... a Joe Sacco y a Art Spiegelman, quienes con sus obras y su honestidad hicieron que surgiera la idea.

... a Superman y a Spiderman, héroes, periodistas, que animaron mi ilusión y mi vocación desde niño.

... a todos aquellos que, de alguna forma, habéis sido partícipes.

TESIS DOCTORAL
UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE SALAMANCA
2015