

***NOTAS AL PIE DE GAZA (2009) DE
JOE SACCO: UN HISTORIADOR
A CONTRAPELO (ANACRONÍA Y
MEMORIA)***

*FOOTNOTES IN GAZA (2009) BY JOE SACCO: A HISTORIAN AGAINST
THE GRAIN (ANACHRONISM AND MEMORY)*

MARY MAC MILLAN

Universidad Adolfo Ibáñez
Av. Padre Hurtado 750, Viña del Mar
mary.macmillan@uai.cl

RESUMEN

Notas al pie de Gaza es una novela gráfica en la que Joe Sacco intenta dar cuenta de las matanzas de Khan Younis y Rafah, llevadas a cabo por soldados israelíes en la población palestina en la década de los cincuenta. Este trabajo se aproxima a la obra de Sacco desde los conceptos del tiempo y las imágenes de Didi-Huberman contenidos en *Ante el tiempo* (2008). Este análisis expone las diversas anacronías que Sacco introduce para abordar los sucesos del pasado. La anacronía –entendida como la intromisión de un tiempo en otro –revela la dificultad del historiador para relacionar adecuadamente su presente con

el pasado. Este análisis propone constantemente la pregunta por respuesta ética y la adecuación de las técnicas descritas.

Palabras claves: Joe Sacco, Didi-Huberman, anacronía, novela gráfica, matanzas.

ABSTRACT

Notas al pie de Gaza is a graphic novel in which Joe Sacco sheds light on the killings of Khan Younis and Rafah, carried out by Israeli soldiers in the Palestinian population in the 1950s. In this article, we approach Sacco's work from Didi-Huberman's concepts of time and images explained in *Ante el tiempo* (2008). The analysis shows how Sacco introduces various anachronisms to present past events. These anachronisms -understood as the meddling of one time into another- reveals the difficulty of the historian to relate his present with the past. Underneath this analysis, we are faced with the question of a possible ethical answer and the appropriateness of the described techniques.

Keywords: Joe Sacco, Didi-Huberman, Anachronism, Graphic Novel, Killings.

Recibido: 11/12/2017

Aceptado: 01/06/2018

I. INTRODUCCIÓN

Entre noviembre de 2002 y marzo de 2003, Joe Sacco¹ viaja dos veces a la Franja de Gaza para investigar y reunir información sobre oscuros sucesos acontecidos cincuenta años atrás: las matanzas perpetradas por soldados israelíes sobre la población Palestina en Khan Younis y en Rafah en la década de 1950. *Notas al pie de Gaza* (2009)² es la novela gráfica que da cuenta del proceso de la investigación y de sus resultados. Este texto se propone leer *Notas* desde las concepciones que Georges Didi-Huberman postula en su estudio *Ante el tiempo* (2008). Sostenemos que el trabajo histórico realizado por Sacco se aproxima a la sensibilidad benjaminiana que sostiene Didi-Huberman, en su proceder en relación con el material histórico, el uso de la memoria y las modalidades temporales. Es en este último punto, en el manejo del tiempo, en el que observamos mayores afinidades. Sacco rompe las cronologías tradicionales y permeabiliza toda su modalidad con numerosas anacronías. Este trabajo tiene cuatro etapas: i) exponer el proyecto de Sacco centrándose en el prólogo a *Notas*; ii) explicar los conceptos de Didi-Huberman que se presentan como los más afines para iluminar el esfuerzo llevado a cabo por Sacco, iii) analizar detenidamente *Notas* mediante el concepto conductor de anacronías, y iv) sintetizar los recursos utilizados por Sacco y la función de la anacronía. Esta síntesis abre un breve excursus sobre las ideas de Judith Butler en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*.

¹ Joe Sacco es un reconocido periodista norteamericano de origen maltés (1960). Es autor de numerosas novelas gráficas entre las que se destacan *Gorazde: zona protegida. La guerra en Bosnia oriental* (2000), *La Gran Guerra* (2013) y *Palestina. En la Franja de Gaza* (2004). Por *Palestina* recibe el Premio American Book Awards. Para una mirada general a su obra recomendamos *The Comic of Joe Sacco. Journalism in a visual world* (2015) de Daniel Worden. Sobre su método de trabajo hay varios artículos descriptivos: “Joe Sacco on Footnotes in Gaza” (2011) de Gary Groth, “Reconsidering Comics Journalism: information and Experience in Joe Sacco’s Palestine” (2010) de Benjamin Woo y “The New Journalism revisited” (2007) de Rocco Versaci.

² En adelante *Notas*.

2. ¿JOE SACCO, UN HISTORIADOR A CONTRAPELO?: SU PROYECTO A LA LUZ DE NUEVAS CATEGORÍAS HISTÓRICAS

¿Qué sucesos del pasado merecen ser traídos al presente? ¿Qué debemos recordar, qué olvidar? La compleja pregunta por la selectividad de la memoria recorre entre líneas y desde sus bases el proyecto de Joe Sacco en *Notas*. En el “Prólogo” señala, “La génesis de este libro se remonta a la primavera de 2001, cuando la revista *Harper’s* nos encargó al periodista Chris Hedges y a mí un trabajo en la Franja de Gaza” (IX). Sacco recuerda una breve mención en un documento de las Naciones Unidas sobre una matanza de civiles en Khan Younis y decide “añadir ese apenas conocido episodio histórico” (IX). La inclusión de la matanza de Khan Younis se hace bajo la consideración temporal del presente. Sacco se propone abordar la lejana matanza para ver “si resultaba tener alguna validez y cierta resonancia actual” (IX). Es decir, el hecho no se aísla o encapsula en su temporalidad pasada, sino que se entrelaza con el eje temporal futuro, que en el caso del investigador equivale a su momento presente. Esta fusión de temporalidades la explica Didi-Huberman en *Ante el tiempo* como una ineludibilidad propia de todo estudio histórico, al criticar el modelo del historiador que comprende el pasado exclusivamente desde sus claves contemporáneas: “Esta es la regla de oro: sobre todo no ‘proyectar’, como suele decirse, nuestras propias realidades –nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores– sobre las realidades del pasado, objeto de nuestra investigación histórica” (36). Siguiendo este método, “llegamos a interpretar el pasado con las categorías del pasado. ¿No es ese el ideal del historiador?” (36). Para Didi-Huberman, sin embargo, es ineludible enfrentar la complejidad temporal de todo hecho histórico, por eso usa el léxico de “tiempo impuro” y “tiempo complejo”, en el que asume los elementos del presente en ese hecho pasado. Así, afirma: “no solamente es imposible comprender el presente ignorando el pasado, sino, incluso, es necesario conocer el presente –apoyarse en él– para comprender el pasado y, entonces, saber plantear las preguntas convenientes” (53). En el prólogo de Sacco, se encuentran valiosas declaraciones que actúan como

una poética o modo de entender su trabajo como historiador³. Ante la eliminación por parte de la revista *Harper's* de la sección sobre la matanza de Khan Younis, Sacco opina:

Aquello me molestó. Ese episodio –aparentemente, la mayor masacre de palestinos en suelo palestino, si nos fiamos de la cifra de 275 muertos que dio la ONU– no merecía ser relegado al olvido de ese modo. Pero allí quedaba, igual que tantas otras tragedias históricas que a través de los tiempos apenas alcanzaban categoría de nota a pie de página en el amplio barrido de la Historia, incluso cuando [...] a menudo contienen la semilla del dolor y de la furia que dan forma a los sucesos de hoy en día. (IX)

La metáfora de la semilla y la forma expresan su voluntad de ir al pasado en busca de explicaciones del presente para establecer ligazones entre ejes temporales dispares. La cita también explica el nombre de la novela gráfica, *Notas al pie de Gaza*, ya que en un acto de deconstrucción, convierte en tema central aquello que, desde un punto de vista occidental y eurocéntrico, ocupa un lugar marginal de nota al pie. *Notas*, si bien aborda los sucesos de Khan Younis, prioriza el episodio de la vecina ciudad de Rafah, ocurrido un 12 de noviembre de 1956. Sacco se inclina por rescatar del olvido este día preciso ya que le parece el más oscuro, para lo que utiliza la metáfora del puzzle o rompecabezas: “Con un poco de imaginación era fácil ver que en el asunto de Rafah había más cosas que investigar, que era un rompecabezas con muchas piezas por encajar” (X). A esta opción por lo insignificante, por aquella olvidada nota al pie que se vuelve progresivamente en presencia y obsesión, le subyace una inevitable subjetividad. Dos problemas se constatan en el trabajo del historiador gráfico. Por una parte, el material base de Sacco, más que los documentos, serán los testimonios

³ Oscilamos en la denominación adecuada que le cabe al trabajo de Sacco. Se le puede considerar tanto como un periodista de investigación, un historiador o como un novelista-gráfico o artista visual. Él mismo, a veces, se autodenomina historiador, aunque su formación originaria es la de periodista. En cuanto a su expresión o medio es un artista visual.

orales⁴, es decir los relatos de los testigos. El recuerdo de los sobrevivientes sobre aquel fatídico día cincuenta años después. Por otra, ya que se trata de una novela gráfica, “además de los problemas inherentes a basarse en recuerdos [...] 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” (X). La presencia de este filtro ocurre en cualquier tipo de investigación, solo que en este caso, al ser un material gráfico, es más evidente. Sacco añade: “cualquier acto de visualización –dibujar, en este caso– va inevitablemente acompañado de cierto grado de refracción [...]” (X). La metáfora de la refracción es sumamente visual ya que Sacco análoga su trabajo con el prisma por el que se elaboran los testimonios. Ahora bien, de esta rápida pasada por el prólogo, se desprenden dos conceptos centrales que, de la mano de Didi-Huberman, adquieren mayor densidad teórica: la anacronía y la memoria.

3. DIDI-HUBERMAN: ANACRONÍA Y MEMORIA

Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes (2008) es un complejo estudio en el que Didi-Huberman, siguiendo de cerca el pensamiento de Walter Benjamin, defiende la anacronía y la paradoja como elementos no solo inevitables, sino también deseables en el proceso del historiar. Más que exponer con exhaustividad el pensamiento de Didi-Huberman, interesa rescatar los conceptos en miras a la posterior lectura de *Notas*. Partamos por una definición de anacronía: “la intrusión de una época en otra” (52). A esta definición, aportada por Frebre, le sigue su ejemplo: “César muerto de un disparo de *browning*” (52). El ejemplo, surrealista, como dice Didi-Huberman, sirve para establecer la anacronía como una especie de locura, como un error

⁴ Hay que señalar que al trabajo de recopilación de testimonios también se le sumó el de una investigación de archivos: “Contraté a dos investigadores israelíes para que examinaran los archivos de las fuerzas armadas de Israel. Uno de ellos revisó también los archivos del Estado de Israel, los archivos Knesset, un archivo de prensa y la hemeroteca del periódico *Kol Ha'am* en busca de alguna mención a los dos incidentes” (X).

metodológico. Sin embargo, al mismo tiempo que se le rechaza, se le reconoce como inevitable: “Tal es pues la paradoja: se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente” (55). Didi-Huberman contrapone dos modos de hacer historia: el primero que rechazaría la anacronía y un segundo que la acoge como paradoja fructífera. La primera tendencia Didi-Huberman la denomina como eucronía, entendida como una “búsqueda de concordancia de tiempos” (36). Concordancia de tiempos significa que se aproxima al hecho histórico (o a la imagen en el caso de *Ante el tiempo*) desde categorías contemporáneas a él. Esas categorías son pertinentes en el sentido de que pertenecen al mismo momento histórico. Didi-Huberman cuestiona si esa pertinencia permite entender el fenómeno en estudio o, por el contrario, solo ofrece un dato sobre la recepción, más que sobre el objeto investigado (37). Cabe señalar que Didi-Huberman es extremo en su postura, sostiene la “ilusión” de la eucronía, ya que “no existe –casi– la concordancia entre los tiempos” (38). Siempre se aborda la comprensión de un objeto pasado desde una dislocación temporal. En un segundo momento, el paso radical de Didi-Huberman consiste en dotar a la anacronía de una positividad: “es más válido reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos” (38). Ahora bien, aun reconociendo la riqueza de la anacronía, es decir, la presencia de varios tiempos en el objeto a estudiar, Didi-Huberman propone la conveniencia de la buena distancia: “demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma ‘objetividad’ (otro fantasma)” (45). También debe entenderse que la anacronía afecta por la cronología misma, ya que “el conocimiento histórico sería un proceso al revés del orden cronológico, ‘un retroceso en el tiempo’” (55). Va de lo más conocido a lo menos conocido. Tal es el camino que realiza Sacco en *Notas*, su investigación parte firmemente desde el presente palestino y, desde ahí, inicia su búsqueda del pasado.

La segunda noción que tomamos de Didi-Huberman es la diferencia entre historia y memoria. Didi-Huberman, a partir de Walter Benjamin,

destaca las relaciones temporales entre presente y pasado. El pasado no es algo fijo y estable que simplemente se estudia como un objeto inmóvil: “los hechos del pasado no son cosas inertes para hallar, para aislar y luego recoger en un relato causal [...]. Los hechos devienen cosas dialécticas, cosas en movimiento: lo que, desde el pasado, nos llega a sorprender como una ‘cuestión del recuerdo’”. (154). Los recuerdos son, precisamente, el material de trabajo básico de Joe Sacco en *Notas*. Su metodología, basada en el periodismo de reportaje concreto, consiste en la escucha atenta de los testimonios orales de testigos directos de las matanzas. Es así como el historiar pasa por la memoria de los sujetos. Citamos nuevamente a Didi-Huberman: “La ‘revolución copernicana’ de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del pasado como *hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material” (155). Sacco sigue fielmente esta práctica de la historia “ya que no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador” (155). La frase calza como un guante para expresar el trabajo de Sacco. Su material consiste en decenas de entrevistas que acogen el acto de recordar de sus entrevistados y luego esta rememorización es refractada en sus propias imágenes. Hasta aquí hemos obviado este hecho, de lo que se trata en *Notas* es de un trabajo gráfico, de imágenes. Estas son las encargadas presentar el choque de temporalidades. Las imágenes de Sacco se constituyen en el encuentro del pasado con el ahora. Este choque de tiempos está cargado de las modalidades que se liberan: reminiscencia (*Erinnerung*), deseo (*Wunsch*), origen (*Ursprung*) y ocaso (*Untergang*) (171).

4. ANÁLISIS DE LAS ANACRONÍAS

Hemos denominado a Joe Sacco en el título de este trabajo como un historiador a contrapelo. El adjetivo, tomado obviamente de Walter Benjamin, nos permite situar *Notas* dentro de un conflicto con un hacer historia oficial o tradicional. *Notas* es un trabajo a contrapelo frente a la

historiografía tradicional porque, primero, no sigue una cronología u orden temporal desde el pasado al presente. En *Notas* hay continuos movimientos del presente al pasado y viceversa, que afectan al presente, tal como explica Didi-Huberman: “es necesario de ahora en más entender de qué manera el pasado llega al historiador, y cómo llega a encontrarlo en su presente, en lo sucesivo entendido como presente reminiscente” (153). Luego, tampoco escoge como materia de trabajo un hecho significativo u importante, rebelándose así a las jerarquías impuestas y mostrando afinidades con el rol de traperero benjaminiano o *Lumpensammler* de la memoria: “el cronista que narra los acontecimientos, sin distinción entre los grandes y los pequeños, al hacerlo tiene en cuenta esta verdad: de todo lo que ocurrió nada deber ser considerado como perdido para la historia” (156). Esta valoración de lo relegado se declara desde el comienzo del relato:

Esta es la historia de unas notas a pie de página de un incidente secundario, de una guerra olvidada. [...]. El incidente secundario fueron 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... 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. (Sacco 8)

Sin embargo, Sacco dedica tres meses de su vida y más de 400 páginas a lo prescindible, mostrando con una fuerza inusitada el valor y la fuerza de lo marginado para la comprensión misma de la historia.

Notas es una novela gráfica, y como tal, las anacronías se trabajan en gran medida mediante la imagen. La presencia de anacronías va de menos a más y de la mano de la profundización en el suceso histórico de Rafah. Es decir, a medida que Sacco ahonda en la matanza, más anacronías inundan su relato.

PRIMERA ANACRONÍA: MONTAJE

En este camino de menos a más, la anacronía está presente parcialmente en un comienzo mediante la técnica gráfica del montaje. En la página 5 Sacco ubica espacialmente los acontecimientos bélicos más cercanos al presente en el lado izquierdo de la página y los del pasado de la matanza de Rafah (hace cincuenta años) al lado derecho de la página.

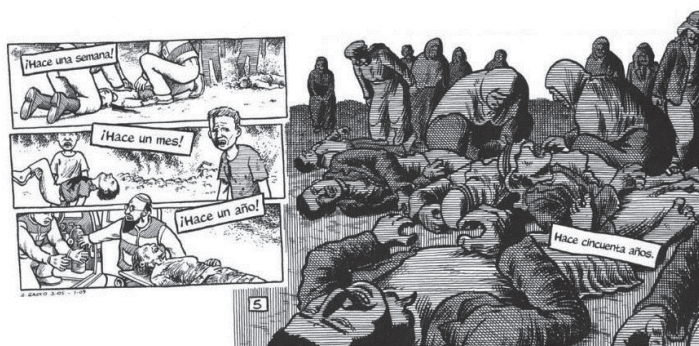


Ilustración 1, Notas 5.

Cabe destacar ciertos usos transgresores en el lenguaje gráfico: primero, en términos temporales, los acontecimientos del pasado deberían haber sido ubicados en la parte izquierda de la página y los más contemporáneos en la derecha. Sacco no sigue el orden cronológico que les correspondería a los hechos en la paginación: del pasado al presente. La inversión otorga una mayor importancia y presencia visual a los hechos pasados, pues están más presentes que el presente. Segundo, de acuerdo con el tamaño de las viñetas se privilegia la matanza de Rafah, añadiendo la ausencia de bordes en la gráfica. Según Will Eisner, pionero en la novela gráfica, la viñeta sin borde lleva a la sensación de atemporalidad, lo que destaca la presencia continua de la matanza⁵. Se articula un presente continuo, abierto, que

⁵ Para mayor información, ver “El recuadro de la viñeta como estrategia narrativa”, en *El cómic y el arte secuencial* de Will Eisner.

desplaza temporalmente las viñetas más alargadas y pequeñas del presente, mediante el montaje, ya que las viñetas tipo tiras del presente se sobreponen sobre el fondo de la matanza de Rafah. Ópticamente la técnica del montaje obliga a un ir y venir de la mirada en un juego de tema/fondo. El tema es la violencia contemporánea que tiene como telón la violencia del pasado. O el tema es la violencia del pasado que tiene como fondo la violencia contemporánea. El montaje abre ambas viñetas a una dialéctica de espejos en la que la violencia y los cuerpos heridos atraviesan ambos espacios temporales. En relación al montaje, Didi-Huberman señala:

El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los ‘desechos’ porque estos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos. (175)

Es precisamente lo que hace Sacco: desmonta la imagen de la matanza de su contexto epocal (1956) para montarlo con las imágenes del presente. No revela la violencia en Palestina como un devenir causal, sino como “series omnidireccionales” (153). Por último, es importante mencionar el contraste entre los tonos más claros para el presente y los oscuros para el pasado. ¿Cómo entender este uso tonal? ¿Se ve el presente iluminado (comprendido) por los oscuros acontecimientos del pasado? ¿Permite la violencia del pasado explicar la del presente? Las viñetas descritas se sitúan en el cuestionamiento sobre la validez de dedicarse al pasado frente a la urgencia del presente. Hay una censura social para el periodista-historiador: “¿Cómo que quiero hurgar en una historia que ocurrió hace medio siglo cuando ya ha jubilado lo que pasó la semana pasada?” (Sacco 7). La crítica implícita en el término “hurgar” remite a la sensibilidad del *Lumpensammler*⁶, que busca sus retazos en medio de lo viejo y olvidado, releva la velocidad de la posmodernidad. Velocidad que expone el conflicto entre información y experiencia. Sacco interpone

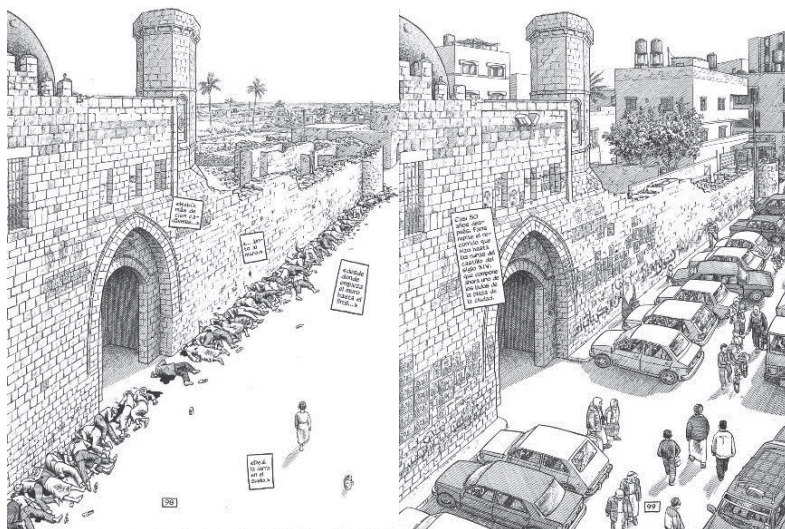
⁶ Didi-Huberman explica este término de Walter Benjamin: “Modo de reivindicarse coleccionista (*Sammler*) de todas las cosas y, más precisamente, coleccionista de trapos (*Lumpensammler*) del mundo. Tal sería, según Benjamin, el historiador: un trapero” (159).

resistencia a los hechos como mera información que pasa sin dejar huella. Esa resistencia está ligada al uso de la imagen y al acceso a una experiencia con sentido, aunque sea un hecho de cincuenta años atrás. Es imposible no preguntar si es precisamente esa distancia temporal la que permitiría el acceso a la comprensión. Sacco, a su vez, critica la desvinculación que los palestinos combatientes muestran en relación con su propia historia. Están sumergidos en la inmediatez de su lucha que no hay tiempo para el pasado, así parece censurar: “¿Qué les importa 1956?” (10).

Inmerso en su búsqueda de testimonios sobre la matanza de Rafah, Sacco recibe nuevas críticas a su proyecto, lo que revela una vez más el rasgo de periodista a contrapelo. Un palestino culto le critica el interés por un hecho tan lejano y lo bombardea con fechas: “¿Y qué me dice de 1967? ¿Y de Sabra y Shatila? Si quiere escribir un libro riguroso sobre nuestra situación, tendría que empezar con el congreso sionista en Basilea” (20). La crítica del palestino es producto de una historiografía tradicional, en la que hay tanto un orden cronológico como una jerarquía de los acontecimientos. Pero Sacco cuestiona la nomenclatura del “comienzo”. ¿Por dónde empezar? Para entender, para realmente entender la violencia palestina-israelí no bastan o no han bastado los intentos rigurosos referidos por el iritado palestino. Hastiado por la insistente apelación de contexto histórico, Sacco cede: “¡Vale, vale! Su observación es finalmente tenida en cuenta [...] y como por algún lugar hay que empezar, aquel año decisivo en que Israel declaró la independencia y los ejércitos árabes atacaron aquel estado naciente, parece un punto de partida tan bueno como cualquiera” (20-1). A continuación, efectivamente, Sacco entrega una lección de historia. Sin embargo, destacamos su insistencia en que cualquier punto en la línea de acontecimientos históricos le parece igual de bueno, o de malo, para comenzar. Su comenzar no es histórico-cronológico, su comenzar, como hemos de ver, es la memoria y la reminiscencia. Es el asalto y la interrupción del pasado, el síntoma violento e ineludible, el choque que revienta y expone tanto el origen como el fin.

REAPARECE LA ANACRONÍA

Pasan varias páginas para que Sacco permita la intrusión de un tiempo en otro. Al llegar a los relatos de la matanza de Khan Younis afloran, lentamente, las intrusiones. Misha Ashour, sobreviviente de la matanza, relata a Sacco cómo los hombres fueron puestos en fila y asesinados a tiros. El relato no es solo verbal, pues el testigo lleva a Sacco al lugar mismo de los hechos y representa lo ocurrido. En grandes viñetas vemos a Sacco y a Ashour en medio de la calle de hoy acompañado del relato del pasado. Hay, de parte del testigo, un claro intento, mediante el recurso de ir al espacio de la matanza, de escenificar y traer al presente ese pasado. A continuación, Sacco se sumerge en la matanza de la mano de un nuevo testigo: “Faris Barbakh que tenía entonces 14 años” (96). Al comienzo vemos al testigo en su edad actual, luego Sacco salta abruptamente al pasado y ahora es ese muchacho de 14 años quien nos lleva a la ciudad rodeada de soldados israelíes. Y en dos páginas enteras, en un nuevo montaje, puestas una al lado de la otra, Sacco choca el presente y el pasado.

Ilustración 2, *Notas* 98-9.

En la página izquierda, a hoja completa, vemos en una visión panorámica desde lo alto un regadero de cadáveres a lo largo del muro y al muchacho caminando. A la derecha y en contraste, vemos también en una página entera y desde lo alto, a Sacco y al hombre anciano que caminan a lo largo del mismo muro décadas después, donde se encontraban los cadáveres ahora hay autos. Ambos tiempos están separados, porque son viñetas distintas –y no hay una mezcla total de los tiempos–, pero sí hay un choque evidente. Un choque visual producto de la enormidad de las páginas, de la similitud exacta de la muralla, de la torre y del punto de vista. La limpieza de las viñetas, salpicadas solo por un par de cartuchos con el mínimo de texto, establece la anacronía como choque. Según Didi-Huberman: “el choque de tiempos en la imagen libera todas las modalidades del tiempo mismo, desde la experiencia reminiscente (*Erinnerung*) hasta los fuegos artificiales del deseo (*Wunsch*), desde el salto del origen (*Ursprung*) hasta la decadencia de las cosas (*Untergang*)” (171). Esto ocurre en estas dos imponentes viñetas. Sobre todo hay reminiscencia en el recuerdo del viejo y en el simultáneo andar del muchacho, es el viejo/muchacho que recorre el muro. Hay un testigo mudo que habla desde una permanencia. Nos referimos al muro, la presencia inmutable del muro, de ese objeto cargado de historia, de deseo y de reminiscencia. El muro que aparece en las dos páginas es el síntoma, entendido como “extraña conjunción de la diferencia y de la repetición” (66). Es el mismo muro, ciertamente, el muro en el que fueron asesinados decenas de jóvenes palestinos, acribillados por ametralladoras israelíes, pero es un muro diferente, frente al cual ahora se estacionan automóviles. El síntoma es “la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia” (66). Evidentemente que lo que hay en estas viñetas enormes puestas una al lado de la otra es la supervivencia: en ese muro sobrevive la matanza de Khan Younis de 1956. Ese hecho no ha pasado del todo, persiste a pesar del aparente caminar indiferente de nuevos palestinos. Persiste quizás debido a ese aparente caminar indiferente. El choque pone de manifiesto la matanza, esos hombres puestos en fila y sangrando a lo largo del muro. Es difícil saber qué imagen es más impactante, si la del pasado con los hombres amontonados o, por el contrario, la del presente

sin los hombres, pero con la carga de esos muertos. De cualquier modo, la técnica de Sacco gatilla el efecto dramático: la supervivencia.

Veamos otro ejemplo:

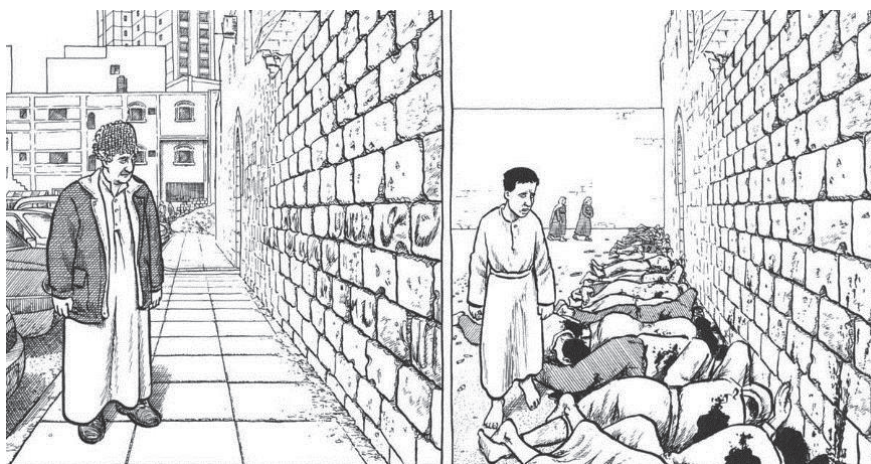


Ilustración 3, *Notas* 100.

La misma técnica pero ahora centrada en la figura del testigo frente al muro: hoy y ayer. Dos viñetas: el mismo muro, la misma persona, la misma postura corporal. Repetición y diferencia. La diferencia, como un macabro juego de “buscar la diferencia” es la ausencia de los cadáveres en la viñeta de la actualidad. Sin embargo, los cadáveres están bajo la categoría de la supervivencia. El viejo los sigue mirando, los recrea en su memoria ahí junto al muro. De hecho, ante la pregunta del periodista “¿qué impresión tiene, décadas después” (101), el viejo le contesta con la mirada perdida: “Me siento como si fuera aquel chico otra vez” (101). Mezcla temporal, la anacronía del acontecimiento pasado, la intrusión del pasado en el presente, el síntoma que vuelve.

Sacco paulatinamente concede mayor espacio a los testimonios de los sobrevivientes, las anacronías se multiplican hasta la inesperada parte final en que los tiempos se abolirán peligrosamente. Mencioné al principio que de las dos matanzas, Khan Younis y Rafah, Sacco le confiere mayor espacio

a la de Rafah. Esto lo explica al comienzo también, ya que la considera un episodio mucho más oscuro y complejo. A partir de la página 120 da por cerrado Khan Younis y se sumerge, luego de una pequeña pausa, en la matanza de Rafah. *Notas* está dividido en tres partes disparejas: la primera titulada “Khan Younis” (de la página 2 a la 119), una segunda muy breve titulada “Festín” (de la 123 a la 150) y la más extensa, “Rafah” (de la 151 hasta el final en la página 386).

ANACRONÍAS EN “RAFAH”

La visualidad utilizada en “Rafah” sufre un notorio y decidor giro respecto del otorgado al pasado respecto del presente. En general, y no tan solo en *Notas*, Joe Sacco suele ser equilibrado al momento de pasar el testimonio oral a viñetas. Es decir, se mantiene la presencia del testigo mediante cartuchos insertos en voz en *off* y se visualiza la narración en viñetas medianas. Pero siempre queda claro que es una narración o testimonio desde el presente y que se trata de un recuerdo. A partir de “Rafah”, Sacco amplía cada vez más el espacio visual destinado al pasado. Esto, en parte, gracias a la eliminación de los bordes, al tamaño de las viñetas y a la disminución de la presencia del testigo. Para el lector, el efecto concreto es el de la simultaneidad de los hechos, lo que lo involucra emocional y físicamente. Se inserta al lector de forma espacial en la matanza y se disminuye al mínimo el presente del relato, el que se aboca a la presencia del pasado. El pasado se revive con una fuerte carga transferencial. Más allá de las técnicas nombradas, el uso de la focalización es crucial para esta experiencia en la que el pasado se entromete en el presente. Veamos algunos ejemplos. La calle Sea Street fue determinante en la matanza de Rafah y aparece en numerosos testimonios. Es la vía central desde donde los jóvenes palestinos fueron apiñados, golpeados, varios asesinados y el resto conducido finalmente a la estrecha entrada de la escuela del pueblo. Sacco nos introduce en esa calle y en ese tiempo de un momento a otro.

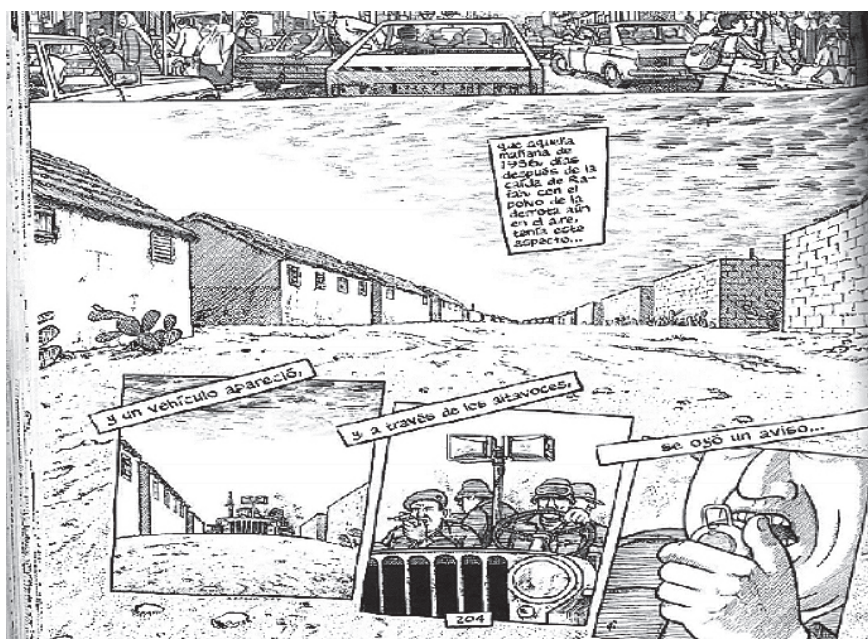


Ilustración 4, Notas 204.

En la parte superior de la página, en una viñeta estrecha y alargada, vemos a Sacco en un taxi, en un cartucho breve se lee “y nos encaminamos a Sea Street”. El resto de la página y sin bordes será ocupada por la calle en época pasada. Sea Street aparece desde una toma gran angular, en la que se muestran las casas a cada lado de la calle de tierra. Tanto la calle como las casas se pierden en un punto de fuga que dirige la mirada del lector. Es tan fuerte la perspectiva que el lector se ubica en la Sea Street. Estamos puestos en un extremo de la calle y nuestra mirada se pierde en la lontananza cuando... “un vehículo apareció, y, a través de los altavoces, se oyó un aviso” (204). Tres viñetas más pequeñas juegan con el *gutter*⁷ de momento a momento, de tal manera que el jeep con los militares se nos viene encima, a nosotros, los

⁷ *Gutter* se le denomina al espacio o salto temporal entre viñetas. Según Scott McCloud, en su clásico *Understanding Comic*, habría seis modalidades: momento a momento, acción a acción, sujeto a sujeto, escena a escena, aspecto a aspecto y sin secuencia lógica (capítulo 3, “Blod in the Gutter”).

lectores. Lo vemos venir en nuestra dirección, se acerca tanto que vemos al militar con el radio en la mano dando las instrucciones de dirigirse al colegio. Esta técnica, ligada a la focalización, obliga al lector a situarse en la escena misma, elimina la distancia temporal. Es una opción del artista gráfico, es lo que él mismo llamaba su refracción. Implica una postura ideológica. Mieke Bal sostiene respecto de la focalización que “Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta concepción. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos ‘reales’ o de acontecimientos prefabricados” (107) y añade que “la focalización es, desde mi punto de vista, el medio de manipulación más importante, más sutil y más penetrante” (122). Sacco ha hecho una opción en sus focalizaciones: ha internalizado el rol de víctima, se ha convertido en uno de los jóvenes palestinos que ingresará a la escuela y será golpeado en la cabeza. Sacco ha transgredido la distancia entre el testimonio y el relato, y –como se verá al final– obliga también al lector a tomar parte en el día de la matanza. Los tiempos se anulan, el lector revive ese caminar, se acerca peligrosamente a la reactuación, a la pérdida de la distancia crítica y se involucra en ese día. Es notable esta técnica gráfica en contraposición con la distancia metodológica que Sacco utiliza como periodista. El autor compara rigurosamente cada uno de los testimonios, los sopesa, deja muchos fuera, toma notas, analiza, es frío y calculador en sus preguntas, no se involucra afectivamente con sus entrevistados. Sin embargo, en su trabajo gráfico sumerge al lector en la anacronía y él mismo se pierde en ella. Juan Manuel Mancilla, en su artículo “*Notas a pie de Gaza*, de Joe Sacco: el anacronismo y la experiencia límite”, matiza un poco más la técnica señalando que “Los ángulos escogidos nos ‘enfrentan’ a las situaciones, nos acercan hasta ser uno más de ellos (los personajes), pero también nos alejan, ya que la figura misma de Sacco está en ese tránsito de ir/venir, acercar/alejar(se) del conflicto” (92-3) Ciertamente Sacco va y viene, sin embargo, es innegable el aumento de la focalización desde la víctima hacia el final.

En la página 279, los soldados irrumpen violentamente en “nuestra” casa para retirar a los varones de la familia, somos uno más de esa familia.



Ilustración 5, Notas 279.

Y en la página 234, los soldados, armados con gruesos palos nos van a atacar.



Ilustración 6, Notas 234.

Junto con esta focalización frontal aumentan las tomas desde lo alto, lo que permite abarcar la totalidad de la escena. En relación con esta técnica, Juan Manuel Mancilla señala que Sacco “En otras ocasiones nos sitúa por sobre los hechos, desde arriba o desde el aire, pero no con las cualidades de la omnisciencia, sino en tanto testigos y también responsables del horror de la devastación bélica” (94). Quizás la más lograda entre estas es la página entera sin límites en la que los hombres logran salir de la escuela echando abajo el muro.



Ilustración 7, *Notas 323*.

El relator del testimonio aparece en una viñeta pequeña encuadrada en el borde, pero prima sin duda la estampida del muro. A las técnicas de focalización frontal, óptica panorámica, viñetas a página entera sin borde y disminución al mínimo de la presencia del testigo, se suma la repetición, que se presenta en la novela gráfica como un *acting out*, ya no como elaboración traumática, sino como una repetición fuera de control. De acuerdo con LaCapra,

En el *acting out* los tiempos hacen implosión, como si uno estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática. Cualquier dualidad (o doble inscripción) del tiempo (pasado y presente o futuro) se derrumba en la experiencia o solo produce aporías. (46)

Hay dos formas de repetición. La primera corresponde a la inserción de varias versiones sobre un mismo acontecimiento. Sacco presenta el mismo hecho contado por tres o cuatro testigos con variaciones mínimas, tal es el caso del llamado por parlantes en que se solicita a los varones que se presenten en la escuela (*Notas 205*). Se podría pensar que la repetición obedece a un celo periodístico de fidelidad y de búsqueda de verdad, sin embargo, su uso se vuelve tan pesado que fascina al lector, es como si el acontecimiento narrado hubiera ocurrido todas esas veces. El caso más

emblemático y que se transforma en obsesión es el momento en que los hombres ingresan a la escuela y son golpeados en la cabeza con garrotes por los soldados israelíes. El momento se repite contado por varios sobrevivientes, produce en el lector la sensación de eternización (231-44), además, en un trabajo gráfico magistral, replica la imagen del soldado israelí en distintas posturas golpeando una y otra vez sin clemencia. Una vez más se trata de una página completa, sin bordes y sin viñetas al interior.



Ilustración 8, *Notas* 238.

Si no fuera por los rostros de los testigos insertos en pequeños recuadros la transferencia sería total, quedaríamos del todo sumergidos en medio de los golpes del soldado. Para terminar con esta anacronía – consistente en el progresivo traslado del presente del testimonio al pasado del relato –, es necesario consignar el momento más logrado en *Notas*: la viñeta muda a doble página en la que los parientes recogen a sus muertos durante la noche.

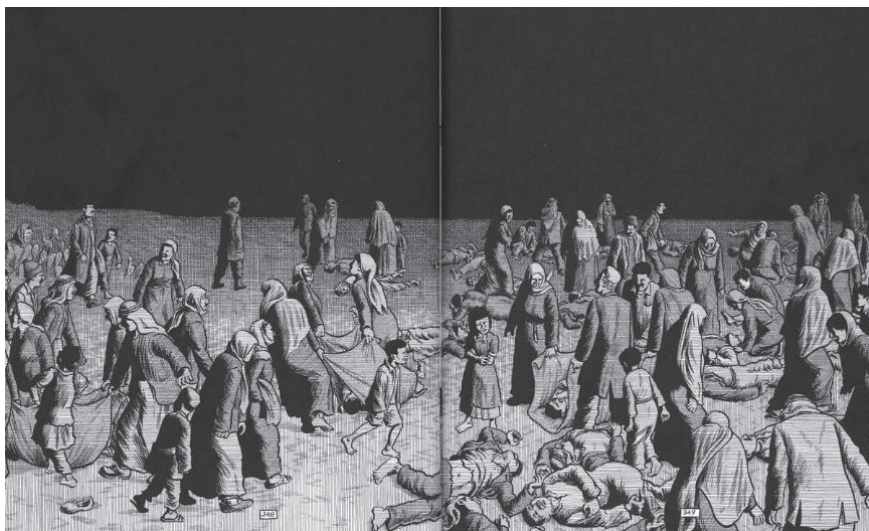


Ilustración 9, *Notas 348-9.*

La escena empieza en la página 346 donde, mediante las técnicas de la focalización ya descritas, se sitúa al lector en medio del gentío que busca a sus parientes muertos. La secuencia concluye en una página doble, la ausencia de globos y cartuchos opera como un grito silencioso del dolor y dramatismo. La anacronía llega a su máxima expresión en la ausencia de relato y voz testimonial y en la focalización frontal para que el lector sea testigo de toda la situación. A esto, se suma el uso de tres planos que otorga tridimensionalidad a la escena: en un primer plano los cadáveres en el suelo, en un segundo plano la multitud de parientes diseminados en la búsqueda y de fondo la negrura de la noche sin estrellas. Sacco deja espacios o huecos en la escena por los cuales el lector puede desplazarse y buscar a su ser amado.

Hay dos tipos de anacronías presentes en la novela gráfica que son dignas de mencionar: el uso del recorte y la anacronía de carácter verbal. La primera, corresponde a un tipo de montaje donde parte de una viñeta se superpone a otra, cuyo efecto es crear una unidad temporal y espacial. Una modalidad es recortar al narrador, equivalente al presente del relato, sobre el fondo de lo narrado, equivalente al pasado:

Ilustración 10, *Notas* 224.

Cabe recordar aquí la definición clásica de viñeta como unidad de tiempo y espacio. La transgresión de Sacco, consistente en mezclar dos tiempos en una misma viñeta, de modo que la anacronía ayuda a visualizar una experiencia señalada por los sobrevivientes: “es como si estuviera ocurriendo ahora mismo. Nunca lo olvidaré” (108). Otro ejemplo de este montaje lo hallamos en la página 235. El testigo intenta mostrar físicamente cómo se defendió del golpe y vemos el mazo golpeando su mano en el presente.

Ilustración 11, *Notas* 235.

La anacronía de carácter verbal se presenta en el relato de Khalil Ahmed, quien comienza su relato con un verbo conjugado en pretérito indefinido: “Yo estaba a cuatro o cinco metros de distancia de la entrada de la escuela” (239). Luego, al llegar al momento más dramático del relato no solo se pone de pie para graficar físicamente su testimonio, sino que

además cambia la forma verbal al presente: “hay un soldado, un soldado bajito, de quizá un metro y medio de estatura que lleva un palo grueso y avanza hacia él” (240). El cambio del pretérito al presente indica una vez más la irrupción de ese pasado en el presente. Sacco contribuye a la anacronía verbal con dos viñetas una al lado de la otra refuerza el cruce temporal con la semejanza en la postura de las manos y el uso del turbante.



Ilustración 12, *Notas* 240.

Al final de este análisis, hay que constatar el confuso final de *Notas* a luz de las anacronías desplegadas. Joe Sacco termina o da por terminado su trabajo de periodista-historiador:

El historiador podría seguir hurgando, pero se ha cansado y quiere retomar su vida, y sabe que lo mismo quiere el lector. El taxi nos llevará por Sea Street por última vez. Saldremos de Rafah hacia Khan Younis [...] hasta la ciudad de Gaza. Mañana estaré en Jerusalén y en Europa en pocos días. (382)

Mientras va en ese taxi, Sacco entra en otra temporalidad como síntoma, como el choque que libera, como aquello que sobreviene. La acumulación de imágenes en Sacco actúa como un umbral que lo lleva al origen. Pero ese origen es también el ocaso, la pérdida de la distancia crítica. El salto ocurre de una viñeta a otra, en un *gutter* de escena en escena, se puede ver en la patente del auto que conduce a Sacco lejos de Rafah y en la viñeta siguiente, en la carrocería delantera del jeep que lo lleva a la escuela. El salto no tiene vuelta. Las viñetas se agrandan, Sacco y el lector

–incluyéndome– caminamos hacia la entrada de la escuela, pisamos a los hombres caídos delante de nosotros, vemos al soldado israelí con su mazo en la mano, estamos a punto de entrar a la escuela, el mazo nos golpea y nos vamos con la última viñeta a negro. Hemos sucumbido del todo al pasado, no hay anacronía, no es posible la intrusión de una época en otra. Una época ha eliminado del todo a la otra, el pasado con su carga de fascinación mortal nos ha tragado del todo. Fin del relato.

5. BALANCE FINAL

La descripción de las numerosas anacronías, en un marco mayor, dialoga con la problemática expuesta por Judith Butler en “La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag”, artículo recopilado en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2009). Butler discute los postulados de Sontag en *Sobre la fotografía* y *Ante el dolor ajeno*. El punto que separa a ambas es que Sontag sostiene que la imagen (fotografía) tendría un impacto menor en la respuesta ética del receptor. No así el de una narrativa, que sí posibilita esa respuesta más duradera. Citamos a Butler pensando y comentando a Sontag:

las fotografías, observa, no pueden producir en nosotros un *pathos* ético, y si lo consiguen es solo momentáneamente: vemos algo atroz, pero pasamos rápidamente a otra cosa. En cambio, el *pathos* transmitido por las formas narrativas no se desgasta. Las narrativas pueden hacernos entender. Las fotografías hacen otra cosa distinta: nos persiguen. (103)

La cita sirve para sostener que el trabajo visual y narrativo de Joe Sacco nos persigue pero también nos permite entender. La intermedialidad de la novela gráfica y su potencial de denuncia cobra toda su fuerza a la luz del problema que Butler discute con Sontag. Las imágenes gráficas de Sacco actúan como las fotografías que nos conmueven y nos persiguen. Ciertamente es imposible olvidar las sombras que buscan entre los cadáveres a sus seres queridos, ni tampoco el paso por la entrada del colegio y los

golpes que se avecinan a nuestra cabeza. Pero a esto se le suma una narrativa extraordinaria que reconstruye con detalle y minuciosidad un complejo puzle, donde cada testimonio le permite al autor actualizar ese día de Rafah de comienzo a fin.

A la luz de la discusión Sontag-Butler, la pregunta por la función de las anacronías permite entenderlas dentro de una respuesta ética del lector y del mismo Sacco como personaje en la novela gráfica. La dinámica cronológica –ausente del todo de los síntomas, las caídas y las supervivencias temporales– se muestra ineficiente para despertar en el lector un compromiso profundo que implique una comprensión racional y afectiva. La dinámica móvil, desgarradora de las anacronías, más cercana a una experiencia de la temporalidad como memoria, como latencia, permite al lector una entrada a la otredad de ese suceso. Las anacronías en sí no explican la matanza, pero se acercan a una representación para dar cuenta de ese enmarañado puzle que es Rafah. La pérdida de distancia final del personaje Joe Sacco inclina la balanza hacia un fracaso, el sujeto es absorbido por el pasado y se cierra al presente. Sin embargo, ese fracaso ocurre solo en la situación del personaje Sacco⁸ y no en el lector. La experiencia total del lector incluye los ires y venires entre las matanzas y los desastres del presente, el prólogo y los anexos finales⁹. Hay un equilibrio entre ese *pathos* transitorio y uno más duradero. Nos vemos afectados, pero esa afección no nos atrapa del todo. Para finalizar, y retomando a Didi-Huberman, el trabajo de anacronías llevado a cabo por Sacco en

⁸ En *Notas* la figura de Sacco se mueve en varios planos: Sacco-periodista que es el investigador ubicado en el presente (nivel intradieгético), Sacco-personaje que es el que entra finalmente en la trama de las matanzas (nivel intradieгético) y Sacco-real (autor fuera de la obra).

⁹ Después de la viñeta final en la que el lector es “golpeado en la cabeza” y se va todo a negro, el texto continúa. Al igual que en una película de cine, en que el choqueado espectador no es capaz de levantarse de su butaca... luego de un momento nuevas páginas empiezan a aparecer en la pantalla. Sacco deja una página entera en negro y al darla vuelta nos encontramos con cuatro apéndices informativos. Los apéndices consisten en entrevistas de Joe Sacco a comandantes del ejército israelí sobre la demolición de casas en Rafah y estadísticas sobre el tema.

Notas se constituye –exceptuando el final¹⁰– en esa “buena distancia” entre la cercanía y la lejanía con el acontecimiento. Esa distancia exacta que permite a las imágenes hacer su trabajo, en palabras de Judith Butler, nos permite “volvernós éticamente receptivos” (95).

¹⁰ Este texto no revisa el conflictivo final de *Notas*. Para ello será necesario elaborar un marco teórico distinto para a un artículo posterior.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Traducido por Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo. Argentina: Adriana Hidalgo, 2008.
- Eisner, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma, 2007.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Mancilla, Juan Manuel. "Notas a pie de Gaza, de Joe Sacco: el anacronismo como posibilidad de acceso a la experiencia límite". *Panambí*, n.º 3, 2016, pp. 83-108.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nueva York: Harper Collins Publishers, 1993.
- Sacco, Joe. *Notas al pie de Gaza*. Traducido por Marc Viaplana. Barcelona: Penguin Random House, 2009.
- . *Palestina en la franja de Gaza*. Traducido por Roberto Rodríguez. Barcelona: Planeta de Agostini, 2004.