

Las distancias a la realidad. Lo lejano y lo cercano en los *Cuadernos* de Igort*

Marcello Serra

Universidad Carlos III de Madrid
serra.marcello@uc3m.es

Rayco González

Universidad de Burgos
raycogonzalez@gmail.com



Fecha de presentación: septiembre de 2017

Fecha de aceptación: marzo de 2018

Fecha de publicación: junio de 2018

Cita recomendada: SERRA, M. y GONZÁLEZ, R. (2018). «Las distancias a la realidad. Lo lejano y lo cercano en los *Cuadernos* de Igort». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 58, 77-87. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3125>>

Resumen

En los últimos años, en concordancia con la inflación documental que caracteriza nuestra sociedad, hemos podido observar una gran fortuna de los géneros narrativos de no ficción, que se han extendido hasta territorios históricamente poco receptivos a la representación de la realidad. El cómic es uno de ellos y sus autores, al tratar el género documental, se ven a menudo obligados a buscar soluciones originales a viejos problemas.

El presente artículo se centra en dos trabajos del italiano Igort, *Cuadernos ucranianos* y *Cuadernos rusos*, que describen las atrocidades del Holodomor y la guerra ruso-chechena. El análisis de estas obras conlleva una reflexión sobre el problema de la distancia (cercana, no cercana, lejana, no lejana) respecto a sus fuentes y a la realidad misma, cuestión central en cualquier relato histórico, periodístico o documentalista. A partir de la semiótica estructural y de la historiografía del presente, el artículo da cuenta de la compleja estrategia de acercamiento y alejamiento que Igort lleva a cabo con el objetivo de representar una determinada realidad. Al mismo tiempo, se razona en torno a algunas problemáticas teóricas relativas al tratamiento de los testigos, los testimonios y los documentos, dentro de las disciplinas que pretenden narrar una realidad histórica o cultural.

Palabras clave: semiótica; distancia; cómic; documento; testigo; Igort

* Este artículo se enmarca dentro del Proyecto de I+D+I «El periodista como historiador del presente: análisis del documento en las nuevas formas de la información» (Ref.: CSO2014-55527-P), del Ministerio de Economía y Competitividad.

Resum. *Les distàncies a la realitat. Llunyania i proximitat en els Quaderni d'Igort*

En els darrers anys, en concordança amb la inflació documental que caracteritza la nostra societat, hem pogut observar una gran fortuna dels gèneres narratius de no-ficció, que s'han estès fins a territoris històricament poc receptius a la representació de la realitat. El còmic n'és un i els seus autors, en tractar el gènere documental, sovint es veuen obligats a buscar solucions originals a vells problemes.

Aquest article se centra en dos treballs de l'italià Igort, *Quaderni ucraïn i Quaderni russi*, que descriuen les atrocitats de l'Holodomor i la guerra russo-txetxena. L'anàlisi d'aquestes obres comporta una reflexió sobre el problema de la distància (propera, no propera, llunyana, no llunyana) respecte de les seves fonts i de la realitat mateixa, qüestió central en qualsevol relat històric, periodístic o documentalista. A partir de la semiòtica estructural i de la historiografia del present, l'article explica la complexa estratègia d'apropament i allunyament que Igort du a terme amb l'objectiu de representar una determinada realitat. Alhora, es raona sobre algunes problemàtiques teòriques relatives al tractament dels testimonis i els documents, dins de les disciplines que pretenen narrar una realitat històrica o cultural.

Paraules clau: semiòtica; distància; còmic; document; testimoni; Igort

Abstract. *Distances from Reality. Closeness and farness in Igort's Notebooks*

In recent years, along with the growth in documentation that characterises our society, we have witnessed the rise of the non-fiction narrative genres, which have extended their domain to territories that are historically unconcerned with the representation of reality. Comics is one of them, and its authors are frequently forced to look for original solutions to old problems.

This article focuses on two works by the Italian comic artist Igort, *The Ukrainian Notebooks* and *The Russian Notebooks*, which describe the atrocities of the Holodomor and of the Russian-Chechen war. The analysis of these comic-books involves a reflection on the problem of distance (close, not close, distant, not distant) from their source and the reality, a central issue in any historical, journalistic or documentary narrative. Applying the analytical tools of structural semiotics and of the historiography of present times, this article illustrates the complex strategy of getting close and moving away carried out by Igort with the purpose of representing a specific reality. At the same time, it argues some theoretical issues concerning the use of witnesses, testimonies, and documents among the disciplines that aspire to narrate historical or cultural reality.

Keywords: semiotics; distance; comics; document; witness; Igort

1. El problema de la distancia ante los documentos

A partir de los inicios del siglo XXI se ha observado una importante tendencia documental, atestada, entre otras cosas, por la proliferación de etiquetas como «inflación documental» (Heinich, 2009) o «revolución documental» (Ferraris, 2017). Su rasgo distintivo es el afán obsesivo por la documentación, que se traduce en una avalancha incesante de información histórica, burocrática, comercial y científica.

A la par que se desarrollaba esta tendencia, se ha venido produciendo también un auge de las narraciones de no ficción tanto en el tradicional

campo audiovisual (Chapman, 2009; Nichols, 2010) como en otros territorios mediáticos. Entre estos, el cómic participa también de esta vasta tendencia cultural, con una importante producción de narraciones de no ficción, especialmente en los últimos veinte años (Chute, 2016; Mickwitz, 2016; González y Serra, 2017).

Una cuestión clave que afecta a todas las narraciones de no ficción es la distancia del autor respecto a los documentos. A veces, esta problemática es ocultada; otras obras, en cambio, pueden tematizarla. Un ejemplo interesante de esta segunda categoría lo proporcionan *Cuadernos ucranianos* (2010) y *Cuadernos rusos* (2011), dos reportajes-documentales en forma de cómic del italiano Igort.

Estos trabajos representan, según las palabras del mismo autor, una obra única que relata su viaje a Ucrania y Rusia, donde permaneció durante más de dos años para conocer su realidad actual y la herencia de los tiempos de la Unión Soviética en el presente.

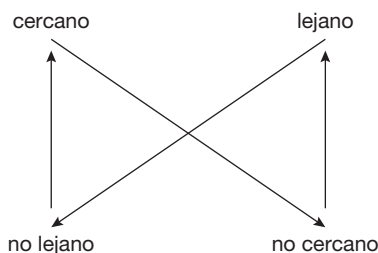
En el primer libro, *Cuadernos ucranianos. Memorias de los tiempos de la URSS*, Igort recopila una serie de historias de vida y de informes de la policía secreta soviética con el objetivo prioritario de dar cuenta del Holodomor, la hambruna sufrida en Ucrania en el invierno entre 1932 y 1933 y supuestamente provocada por el gobierno central soviético. El segundo volumen, *Cuadernos rusos*, en la traducción española tiene como subtítulo *La guerra olvidada del Cáucaso*, ya que se centra en el conflicto ruso-checheno y, más en particular, en el trabajo de la periodista rusa Anna Politkovskaya.

En su intento de dar fe de la realidad, estos cómics desarrollan una compleja estrategia de acercamiento y alejamiento, que nos permitirá reflexionar en torno al problema de la distancia (corta, larga, «justa» o «equivocada») que todo historiador, periodista o documentalista debe tomar ante sus fuentes y la realidad misma.

Esta categoría de la distancia puede ser articulada en un cuadrado semiótico¹ basado en la oposición «cercano-lejano» y nos parece que los movimientos de negación y afirmación en este cuadrado pueden dar cuenta tanto de

1. En semiótica generativa, el cuadrado semiótico representa el nivel más elemental de la significación y es definido por Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés (1982: 96) como «la representación gráfica de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera». En él se encuentran representadas tres relaciones posibles: contrariedad, contradicción y complementariedad. En la categoría que hemos articulado en este trabajo, la relación de contrariedad está en las oposiciones cercano/lejano y no lejano/no cercano, donde estos últimos se definen como subcontrarios. La relación de contradicción está representada en los pares de términos cercano/no cercano y lejano/no lejano. La última de las relaciones es la de complementariedad, que en nuestra categoría se encuentra en las relaciones de los términos no lejano/cercano y no cercano/lejano.

Para el resultado de nuestro análisis resultan especialmente interesantes las relaciones de contrariedad y subcontrariedad. A este respecto, es importante señalar que, por un lado, la unión de los términos contrarios genera un nuevo término, denominado «complejo»; y, por otro, la unión de los subcontrarios genera otro nuevo término, denominado «neutro».



algunas de las cuestiones centrales en los *Cuadernos* de Igort como de ciertas actitudes fundamentales de los textos que pretenden describir la realidad.

Esta problemática es un clásico de la reflexión antropológica. El etnógrafo se acerca a una cultura lejana para luego negar progresivamente esa cercanía. En una primera operación de distanciamiento, transforma los testimonios en documentos, es decir, los textualiza. En una segunda, tras regresar a casa y dejar que el tiempo imponga su distancia, escribe un relato que otorga cierta inteligibilidad a esos documentos. Por último, el etnólogo lanza una mirada distante e interpreta las monografías para darles un sentido antropológico más amplio. En términos de Claude Lévi-Strauss (1961), de hecho, la misma etnología es un «método intelectual» que implica una «técnica de extrañamiento», es decir, de puesta en distancia del objeto de observación.

Pero esta cuestión no se limita a la ciencia de las culturas, sino que también aparece en toda aquella práctica o disciplina que tiene como objetivo la descripción de una realidad. Una de ellas es la historia, donde el debate de la distancia entre el historiador y la realidad es tan longevo como la propia disciplina. De hecho, en su origen la historiografía griega establecía una identidad entre el espíritu del autor y el espíritu de la acción que narra. En palabras de Hegel, esto se encuadraría dentro de una «historia inmediata» (Lozano, 1987) y, como sugiere François Hartog, para esa tradición «el saber histórico se funda sobre la autopsia y se organiza sobre la base de los datos que esta procura, el ojo está en el centro de la historia y la historia se hace en presente» (2005: 95).

En cambio, para la historiografía más reciente solo se puede hablar de historia cuando se toma distancia respecto al testigo, ya que en caso contrario hablaríamos de memoria (Wieviorka, 1998; Hartog, 2005). Por tanto, siempre que la historia se remita al pasado, el historiador se encuentra en una posición inicial de lejanía con respecto a su objeto de estudio. A través de la inmersión en el archivo, se familiariza con una época anterior y produce un relato que la acerca al lector y evita, por otra parte, la identificación con los personajes, las situaciones y las maneras de ser y de pensar que los textos ponen en escena (Farge, 1987). De alguna manera, pues, el historiador niega una lejanía; sin embargo, siendo temporal, esta es infranqueable.

Por otra parte, en la que se ha venido en llamar historia del presente (García, 2010), las fuentes son cercanas, por lo menos desde el punto de vista

temporal, y es necesario un movimiento de negación de esta cercanía. En particular, esto resulta clave en el caso del testimonio, como confirma el debate historiográfico contemporáneo sobre la figura y el rol del testigo (Wieviorka, 1998; Hartog, 2005). De hecho, para ser considerados material útil para el historiador, el testigo y su testimonio se deben transformar previamente en documentos. Sin embargo, a causa de la actualidad de los hechos, resulta complicado que esta operación de alejamiento se complete y, por tanto, se detendrá tendencialmente en una no cercanía.

En otras palabras, si la historia tradicional se mueve en el eje lejos/no lejos, la historia del presente estaría más bien en el eje cerca/no cerca. Por otro lado, una operación archivística como la de la Survivors of the Shoah Visual History Foundation de Steven Spielberg, que nos pone en contacto directo con los testimonios de los supervivientes de la Shoah sin ninguna mediación historiográfica, se queda en una absoluta cercanía y no sería historia sino memoria.

En lo que al periodismo se refiere, una mirada en torno a estos movimientos de acercamiento y distanciación ayuda a reflexionar sobre los distintos géneros y actitudes ante las fuentes y la realidad. El ideal profesional defiende una posición que podríamos definir de no cercanía y no lejanía al mismo tiempo; es la postura «neutra», localizada en la parte inferior del cuadrado de la distancia, que encuentra su correspondencia en el clásico estilo «objetivo» de la profesión periodística, donde el yo, el aquí y el ahora de la situación enunciativa se encuentran cuidadosamente ocultados. Sin embargo, en el oficio se observan unas prácticas que se hallan bien lejos de este afán de «neutralidad». Un ejemplo es el del periodismo empotrado, habitual en las coberturas bélicas, en el que el reportero no solo establece una relación muy estrecha con sus fuentes, sino que observa y escucha únicamente desde el punto de vista proporcionado por estas últimas. Esta relación de cercanía es, en cierto modo, análoga a la del periodismo *gonzo*, desarrollado, entre otros, por el famoso Hunter S. Thompson, y encuentra su opuesto en efemérides como la de la Primera Guerra Mundial o la de la Revolución de Octubre, cuyo tratamiento de las fuentes no es distinto al de un historiador².

2. Los *Cuadernos* de Igort

Una vez aclarada la transversalidad del problema de la distancia, es oportuno señalar también que el trabajo de Igort se sitúa en un cruce de caminos entre varios géneros, como queda evidenciado ya en la portada de *Cuadernos ucranianos*, en la que se hace alusión, contemporáneamente, a los cuadernos de viaje, a las memorias y al reportaje. El propio autor reconoce este propósito en *Pagine nomadi* (2012), obra en la que describe retrospectivamente su proceso creativo al afirmar que se trataba de un proyecto «a caballo entre reportaje, cuadernos de viaje y relato».

2. Sobre la relación entre discurso histórico y discurso periodístico ver Lozano (2013).

Además, pese a que utiliza el término «reportaje», Igort rechaza la etiqueta de periodista —prefiere la de documentalista— y trata temáticas que podrían inscribirse en la historia del presente. De hecho, su objetivo explícito se concreta en una pregunta: «¿cómo ha sido la vida durante y después del comunismo?»; una cuestión sobre algo que ha pasado, pero que todavía tiene presencia, manifestada gráficamente mediante el uso del color rojo, culturalmente asociado al comunismo, en las páginas de la introducción.

Nuestro autor se aleja de la figura del enviado especial, que, en sus palabras, sería alguien que se desplaza a un lugar durante un par de meses y luego vuelve a su realidad. En el cómic un ejemplo es el de Joe Sacco, que encarnaría, como dice el propio Igort, al periodista que se acerca a la realidad que quiere describir pero sin cambiar su propia mirada. En otras palabras, intentaría mantener una justa distancia con respecto a sus fuentes: ni demasiado cerca, ni demasiado lejos. El buen enviado especial se posicionaría entonces en el término neutro del cuadrado de la distancia: no lejano/no cercano.

No es esta la elección de Igort, cuya opción «documentalista» implica un cambio de percepción de los lugares con el paso del tiempo. Ya en la introducción, observamos su inmersión en la cultura ucraniana y el franqueamiento de la distancia que lo separa de su objeto de conocimiento. Esto se puede apreciar ya desde la primera página, donde el mapa de Ucrania emerge de una nebulosa informe, mientras que, a continuación, se nos muestra a Igort instalándose en la ciudad de Dnipropetrovsk y comenzando a aprender ruso. En *Pagine nomadi* escribe: «Me quedé allí durante dos años. Me movía entre ellos en medios de transporte público, vivía en un edificio, en un piso, sufría los racionamientos de gas durante el invierno y atravesaba las calles iluminadas alternativamente»; y también añade: «He intentado relatar la realidad desde dentro, con todas sus contradicciones» (Igort, 2012: 42), afirmación, esta, que señala una diferencia con respecto a la descripción etnológica, que aspira a resolver toda discordancia cultural.

En el cuadrado de la distancia que hemos propuesto, se trataría de un movimiento que va de lo lejano a lo no lejano³, paso previo a una posición de cercanía que, como veremos, será superada por una mirada compleja, dividida entre lo próximo y lo distante.

En el primer volumen, dedicado a Ucrania, Igort nos presenta una serie de testimonios y de informes de la policía secreta que giran principalmente en torno al Holodomor. Y para recopilar estas memorias, nos cuenta, ha tenido que acercarse a la cultura de los testigos, «rascar un poco» para que surgieran «las ganas de ser escuchados».

3. Es oportuno añadir, además, que Igort tenía, ya antes de comenzar esta obra, una profunda conexión con la cultura rusa y soviética: los «nombres exóticos» de las localidades los ha escuchado en casa desde su infancia, y las vanguardias rusas han sido un referente importante en su obra juvenil. Por esto, su viaje a Ucrania y Rusia no es solo un descubrimiento, sino que comporta, precisamente, un cambio en su mirada.

Cuadernos ucranianos, a primera vista, parece obedecer a la tendencia memorialista contemporánea, en la que la historia cede su lugar a los testimonios directos, que operan, aparentemente, sin mediación. Como afirma François Hartog en *Evidencia de la historia*, «hoy el testigo [...] es y debe ser [...] una voz y un rostro, una presencia; y él es una víctima» (2005: 188).

En efecto, al final de la introducción, Igort escribe:

Agudicé el oído para escuchar sus historias y decidí dibujarlas. Simplemente, yo tampoco era capaz de guardármelas dentro. Son historias reales, de personas que me encontraba por casualidad en la calle, a las que les había caído en suerte nacer y vivir estrechadas en el abrazo de oso del telón de acero.

Estas palabras suenan, ciertamente, en perfecta consonancia con la idea «memorialista», para la que lo único que cuenta es «permitir a cada testigo decir su historia, finalmente o de nuevo» (Hartog, 2005: 189).

Sin embargo, lo que Igort hace no es tan solo ceder la palabra plenamente de manera que los testimonios, es decir, la memoria, sustituyan directamente a la historia. Más bien parece escuchar la sugerencia de Annette Wieviorka, quien en *La era del testigo* (1998) recomienda hacer de los testimonios, de esas voces humanas que han atravesado la historia, un medio para acceder a una verdad no de los hechos, sino a otra más sutil e indispensable, que es la verdad de una época y de una experiencia. En otras palabras, los testimonios poseen un valor de ejemplaridad sin dejar de ser únicos. Por su parte, los documentos de la policía secreta poseen la función de huella o indicio de los hechos, que entran en diálogo con los testimonios, lo que refuerza su efecto de verdad. Es decir, estos documentos certifican los testimonios.

Ahora bien, desde un punto de vista gráfico-formal, los informes, que constituyen una fuente indirecta, son transcritos y acompañados por imágenes que poseen un bajo nivel de iconicidad, representan actores y espacios indefinidos o poco definidos y, al ser ilustraciones, guardan relación con el texto pero no entre ellas, hecho que las mantiene, en cierta medida, fuera del flujo del tiempo. Al contrario, en las memorias de los testigos observamos un nivel superior de iconicidad de las imágenes, una mayor definición de los espacios y de los actores; en fin, desde un punto de vista temporal, las memorias se cuentan con viñetas que, en su sucesión, describen también el concreto paso del tiempo. De esta forma, los testimonios presentifican los documentos policiales, hacen reverberar en el presente los hechos ahí descritos. Volviendo a hacer nuestras las palabras de Wieviorka, los testimonios, siendo ecos de los acontecimientos, intensifican la potencia de estos y traen al presente las consecuencias de aquellos hechos reconstruidos en los documentos secretos.

En resumen, estos documentos oficiales se acercan a la experiencia directa y esto gracias a la autoridad que Igort adquiere a través de haber visto, haber escuchado y haber leído. Esta adquisición de competencia nos es recordada en cada inicio de capítulo a través del uso de una página de cuadernos de

apuntes, un *embrayage*⁴ que indica no solo la urgencia de contar unos acontecimientos sino también el mismo hecho de haber tomado notas, de haber documentado, de haber estado ahí, cerca.

En este sentido, podemos observar cómo en el texto se instaura un sistema semisimbólico por el que algunas categorías del plano de la expresión reenvían, en el plano del contenido, a la oposición categorial cercanía/lejanía⁵. En particular, la «lejanía» de los informes es representada por ilustraciones (1) de baja iconicidad (2) y en blanco y negro (3). Al contrario, el género más «cercano» de las memorias de los testigos es representado en viñetas (1) de iconicidad más alta (2) y en color (3). Una vez instaurada, esta relación semisimbólica permite seguir los cambios de mirada del autor hacia la cultura rusa.

La distancia inaugural de su mirada está representada en la introducción, donde observamos a Igort experimentar la *ostranenie* (Shklovski, 1991), es decir, un efecto de distanciamiento y un cambio de mirada provocado por la ininteligibilidad de ciertas experiencias personales allí narradas.

Este efecto de distanciamiento viene provocado, según lo que se lee en el cómic, por la pátina de opacidad que caracteriza a la cultura rusa. La verdad oficial es improbable, mientras que la verdad clandestina es prohibida y probable. El proceso de superación de esta distancia cultural hace que Igort pueda acceder a una verdad distinta, a la par que adquiere él también una mirada rusa. En la introducción, por ejemplo, se cuenta la muerte de un procurador llamado Shuba: oficialmente se considera un suicidio, pero, bien mirado, resulta evidente que se trata de un asesinato. De la misma forma, el Holodomor no se reconoce oficialmente como genocidio y, sin embargo, muchas evidencias sugieren que sí lo fue.

Esta extrañeza desaparecerá solo en el capítulo final de *Cuadernos ucranianos*, titulado «Radiatsia», que nos cuenta una nueva experiencia del viaje del autor. Observamos aquí un estilo gráfico idéntico al utilizado en los testimonios, en viñetas de alta iconicidad y en color, con el cual Igort nos hace entender que ha adquirido finalmente una mirada rusa.

4. El *embrayage* constituye una operación fundamental del discurso que implica una explicitación del plano de la enunciación y que se opone a la operación denominada *débrayage*. Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés la definen como «el efecto de retorno a la enunciación, exigido por la suspensión de la oposición entre ciertos términos de las categorías de persona y/o espacio y/o tiempo» (1982: 138).
5. Un sistema semisimbólico es aquel que relaciona una categoría del plano de la expresión con una categoría del plano del contenido. El ejemplo más común es el del código gestual que expresa en la cultura occidental el 'sí' y el 'no': para responder afirmativamente se mueve la cabeza verticalmente, mientras que para responder negativamente se mueve horizontalmente, de manera que se establece una correspondencia entre la categoría del plano de la expresión /vertical/ vs. /horizontal/ y la del plano del contenido /afirmación/ vs. /negación/. En otras palabras, contrariamente a los sistemas puramente simbólicos (los lenguajes formales, por ejemplo), los sistemas semisimbólicos son sistemas significantes y están caracterizados no por la conformidad entre unidades del plano de la expresión y unidades del plano del contenido, sino por la correlación entre categorías pertenecientes a ambos planos (Greimas y Courtés, 1979; Greimas, 1984).

3. Una mirada compleja: de cerca y de lejos

Este proceso de acercamiento va aún más allá en *Cuadernos rusos*, que, a excepción del epílogo, mantienen una mayor homogeneidad de estilo y, con ello, de mirada. Es revelador el subtítulo original en italiano, *Sulle tracce di Anna Politkovskaya* («Tras las huellas de Anna Politkovskaya»), que se refiere a dos distintos elementos presentes en la narración. El primero tiene que ver con la reconstrucción del asesinato de Anna, reportera rusa que había investigado los crímenes de la guerra de Chechenia; el segundo, más interesante para nuestra lectura, hace referencia a la convergencia de voces entre la palabra de Anna y la de Igort, quien toma inspiración en el método de la primera, sustentado en una cercanía con respecto a los testigos y a los acontecimientos.

Anteriormente, Igort ha visto, escuchado y dado voz a las víctimas del Holodomor. Por eso puede ahora tomar el testimonio de Anna, que aparece como una víctima más dentro del catálogo presentado en el díptico; por eso también puede hacerse portavoz de sus investigaciones y, al mismo tiempo, de todas las víctimas a las que ella había dado voz.

Por un lado, la autoridad adquirida como *compiler* permite a Igort otorgar a Anna una autoridad que no todos le han reconocido. Por el otro, su identificación con ella es tal que, en unas páginas especialmente interesantes, su discurso se presenta como una prolongación de unos artículos de la *Novaja Gazeta*, el periódico en el que escribía la propia Politkovskaya. El extracto comienza con una viñeta donde se reproduce un artículo de esta publicación. En seguida la palabra pasa a Igort, que, durante dos páginas, lo refrenda. Al final aparece un retrato de aquel paseando en la nieve, que cumple la función de firma, y, en la última viñeta, leemos nuevamente unas líneas del artículo inicial. Entre estas dos voces no se aprecia solución de continuidad: el tono es el mismo y, desde el punto de vista figurativo, la nieve que cubre ambas viñetas crea un efecto de identidad gráfica.

En resumen: Igort ha pasado de una lejanía inicial a una posición de no lejanía, y llega ahora a una cercanía que es representada en la adopción de la voz rusa. No obstante, no se trata de su posición definitiva, ya que le queda un último movimiento, representado en las últimas páginas de la obra.

El epílogo, que se titula «Limbo», es el lugar en el que Igort reflexiona retrospectivamente sobre toda la obra y escenifica, a través de la figura del viaje, su proceso de conocimiento de esta realidad cultural.

Frente a la unidad gráfica de cada capítulo de los *Cuadernos*, «Limbo» es un espacio fronterizo en el que dialogan todos los estilos de la obra, exceptuando el de la introducción. Se trata de una estructura compleja donde queda expresada la posición también compleja del autor, en la que coexisten una mirada lejana y otra cercana.

Esta última parte se inicia con una descripción de Siberia, que aparece representada en páginas de estilo análogo a los informes incluidos en el resto de la obra. El uso del blanco y negro, el bajo nivel de iconicidad y la rarefac-

ción temporal debida a la ausencia de las viñetas indican la lejanía en la mirada de nuestro autor. A continuación, sin embargo, observamos un cambio radical del estilo gráfico, que indica el propósito de acercamiento del autor al «alma rusa», explicada a través de las teorías del místico ucraniano Paisio Velichkovski. La mirada de Igort alcanza aquí una posición lo más cercana posible, que exige al lector una altísima competencia enciclopédica y que debiera arrojar luz sobre la reciente historia rusa.

La obra se concluye con la figura del peregrino, que aparece doblemente representada: una mediante la parábola del ciudadano judío Rabinovich, que, en su vaivén entre Rusia e Israel, termina por comprender que donde mejor está es en el camino, exactamente como Igort, que no elige entre una mirada de cerca y una de lejos; la segunda, en una obra del siglo XIX, *El peregrino ruso*, que representa simultáneamente un itinerario espiritual hacia el conocimiento de la «oración interior continua» del credo ortodoxo y su incesante deambular.

En este final, Igort realiza un doble movimiento que corresponde a su mirada compleja: nos acerca al corazón mismo del alma rusa haciendo uso, además, de un tiempo presente con el que lanza una mirada global, de lejos, a toda la historia de Rusia. El acercamiento máximo conduce así, paradójicamente, al descubrimiento de unas constantes ahistóricas, indiferentes a la prosecución de los acontecimientos. Retomando la distinción de Roman Jakobson (1975) entre presente histórico y presente atemporal, no es inútil observar que es esta última opción la que adopta Igort, como se manifiesta claramente en la elección de la parábola de Rabinovich como cierre de la obra; se trata de una moraleja, precisamente el género que Jakobson utiliza para hablar del presente definitorio, atemporal y, por tanto, más alejado de los hechos del mundo.

Este juego de alejamientos y acercamientos del epílogo es rematado, en las últimas páginas, con una significativa transfiguración del autor, que sintetiza el sentido de la obra: el camino de Igort es resumido con su recorrido por las estaciones del Transiberiano, una travesía que lo transforma en el peregrino ruso, un itinerario físico y espiritual que le permite proyectar su mirada, cercana y lejana al mismo tiempo. Igort llega, así, a una solución distinta a la del historiador, a la del antropólogo y a la del periodista, una solución personal, en definitiva, pero fruto de un camino en el que ha tocado todos los problemas que arrostra quien quiera describir la realidad.

Referencias bibliográficas

- CHAPMAN, J. (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press.
- CHUTE, H. (2016). *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics and Documentary Form*. Massachusetts: Harvard University Press.
- FARGE, A. (1987). *Le goût de l'archive*. París: Le Seuil.
- FERRARIS, M. (2017). «La revolución documental». *Revista de Occidente*, 434-435, 9-48.

- GARCIA, P. (2010). «Histoire du temps présent». En: C. DELACROIX; F. DOSSE; P. GARCIA; N. OFFENSTADT. *Historiographies, I. Concepts et débats*. París: Folio, 282-294.
- GONZÁLEZ, R.; SERRA, M. (2017). «El cómic y las funciones documentales». *Revista de Occidente*, 434-435, 169-179.
- GREIMAS, A. J. (1984). «Sémiotique figurative et sémiotique plastique». *Actes Sémiotiques*, 60.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (1982). *Sémiotica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HARTOG, F. (2005). *Evidencia de la historia*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- HEINICH, N. (2009). *La fabrique du patrimoine: De la petite cuillère à la grande cathédrale*. París: Maison des Sciences de l'Homme.
- IGORT (2012). *Pagine nomadi*. Bolonia: Coconino Press.
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Madrid: Ariel.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1961). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- LOZANO, J. (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- (2013). «El discurso periodístico: entre el discurso histórico y la *fiction*. Hacia una semiótica del acontecimiento». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 1, 165-76.
- MICKWITZ, N. (2016). *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. Londres: Palgrave MacMillan.
- NICHOLS, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- SHKLOVSKI, Victor (1991). «El arte como artificio». En: T. TODOROV (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México DF: Siglo XXI.
- WIEVIORKA, A. (1998). *L'ère du témoin*. París: Plon.

