

Bases para una genealogía de la no-ficción en el cómic*

Bases for a Genealogy of Non-Fiction in Comics

Noelia Ibarra Rius

Universitat de València

Noelia.Ibarra@uv.es

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5822-374X>

Álvaro M. Pons

Universitat de València

Alvaro.Pons@uv.es

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1499-5232>

DOI: 10.17398/1988-8430.40.201

Fecha de recepción: 29/11/2023

Fecha de aceptación: 05/05/2024

Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons



Ibarra Rius, N., y Pons, Á. M. (2024). Bases para una genealogía de la no-ficción en el cómic. *Tejuelo*, 40, 201-230,

Doi: <https://doi.org/10.17398/1988-8430.40.201>

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España (MCIU) PID2022-139640NB-I00/AEI/10.13039/501100011033/ FEDER, UE

Resumen: El cómic de no-ficción se ha incorporado con éxito a la práctica educativa debido, entre otros factores, a su potencial para la transmisión de información de forma objetiva al receptor, unido a su riqueza y diversidad estilística y temática. No obstante, su tradición e historia no ha sido abordada de forma específica en la investigación en cómic, dada la complejidad de establecer límites precisos entre las concreciones de no ficción desarrolladas y, por tanto, para la definición de diferentes taxonomías. Por este motivo, los investigadores analizamos, desde las definiciones más representativas del género, su evolución a partir de las distintas formas de representación de la realidad desde la expresión dibujada, con el objetivo de la búsqueda cronológica de una genealogía que identifique los orígenes del cómic de no ficción como parte de la producción artística y cultural. La investigación aquí realizada permite conectar desde las primeras formas de narración dibujada hasta el cómic documental actual, identificando diferentes ejemplos claves en su evolución desde las primeras expresiones en la Edad Media a los primeros cómics de divulgación del mediados del siglo XX, creando vínculos y relaciones que permiten su inclusión en el aula desde diferentes perspectivas.

Palabras clave: cómic; no ficción; didáctica; educación.

Abstract: Non-fiction comics have successfully integrated into educational practice, taking advantage of their increased relevance and thematic diversity. However, it is essential for their proper treatment to understand the connection of this form of comics with its tradition and history. In this work, the evolution of this form of comics from various representations of reality through drawn expression is analyzed, starting from taxonomic definitions of the genre. The objective is to chronologically trace a genealogy that identifies the origins of non-fiction comics as part of artistic and cultural production. This research, conducted broadly in its criteria, allows for connecting from the earliest forms of drawn narration to contemporary documentary comics, identifying different key examples in their evolution from the first expressions in the Middle Ages to the early 20th-century educational comics. This establishes links and relationships that facilitate their inclusion in the classroom as a didactic tool from various perspectives.

Keywords: comics; graphic-novel; non-fiction; teaching; education.

I ntroducción

La asunción, desde la percepción socioculturalmente aceptada, de una relación unívoca entre público infantil y cómic implica también la identificación de las temáticas de corte fantástico e imaginativo, tradicionalmente dirigidas a estos receptores, como las formas de género preceptivas para el noveno arte. Esta identificación, base de la consideración del medio durante el siglo XX, comienza a dejarse de lado a partir de la década de los 60 con las primeras reivindicaciones de la historieta como una forma de expresión adulta. Estas llegan tanto desde los primeros abordajes del análisis académico de la historieta como desde la expresión autoral, que se produce casi en paralelo en los EEUU a través del movimiento *underground*, y en Europa, impulsada por las corrientes de renovación social (Pons, 2009). Sin embargo, la búsqueda de expresiones adultas seguía anclada en el desarrollo de un relato todavía muy vinculado al andamiaje genérico que, si bien modificaba el perfil lector y su mensaje, no así los mecanismos narrativos elegidos. La generalización de la introducción de la no-ficción en el cómic favoreció de esta forma una percepción

completamente diferenciada del medio, que entendía la visión adulta de la historieta desde la profundidad de unas temáticas que entroncaban con el documental y el periodismo (Mickwitz, 2016). No obstante, esta noción todavía requiere de mayor precisión conceptual en el cómic, en contraste con la profundidad teórica definitoria que puede encontrarse en otros ámbitos (Sampériz y Ramos, 2023).

Si asumimos la representación documental de lo verídico como clave de la no-ficción (Gefen, 2020), el cómic permite un acercamiento doble a la realidad que se aleja de la representación fidedigna que pueden establecer otros medios como la fotografía. Frente a una visualización debordiana de la representación convertida a través del dibujo en espectáculo *mainstream*, la subjetividad inherente a la interpretación de la realidad obligada por el dibujo se encuentra más próxima al simulacro de Baudrillard, a una hiperrealidad donde la “graficación” establece una conexión diferenciada con el lector, que reconoce al artista a través de su estilo, por encima de las convenciones del medio (Kukkonen, 2013). La objetividad estática de la imagen fotografiada se contrapone a la del cómic en tanto que no constituye un simple duplicado de la realidad (Chute, 2016), sino una interpretación que va más allá de esta desde el trabajo de documentación del artista, que puede incluir secuencias a partir de la modalidad ficcional para el análisis de hechos, opiniones o datos sin que implique problemas formales al seguir las posibles restricciones (o libertades) narrativas del cómic (Hudoshnyk y Krupskyi, 2022). El “anhelo de autenticidad” definido por Frahm (2013, 63) representa la línea que marca una división clara entre las connotaciones del cómic previo al establecimiento popular de la no ficción en el medio, ligadas al entretenimiento y una dirección hacia el lector infantil y juvenil, y las nuevas ambiciones de un cómic dirigido a un lector adulto. Sin embargo, esa convivencia entre la ficción y la no-ficción puede generar una tensión entre la documentación de la realidad y su representación que debe resolver el lector (Ahrens, 2019).

Esta representación de la realidad favorece que, en los últimos años, el cómic de no-ficción se haya ido incorporando progresivamente a las aulas como una valiosa herramienta (Tilley y Weiner, 2016; Clark,

2013), que aprovecha tanto la diversidad temática como el indudable aumento del número de publicaciones de historieta en este ámbito para el fomento del pensamiento crítico desde el compromiso social (Ibarra-Rius, 2021).

1. Objetivos y metodología

El objetivo fundamental de este trabajo estriba en la definición de una genealogía que identifique los orígenes del cómic de no ficción como parte de la producción artística y cultural de principios del sigloXX. De acuerdo con esta finalidad, se realiza una búsqueda de muestras representativas de este tipo de expresión desde una perspectiva cronológica diacrónica. Así, en primer lugar, se desarrolla una compilación de las categorizaciones del cómic de no-ficción que permitan establecer una taxonomía útil para el reconocimiento de ejemplos. Ante la ausencia de una única definición aceptada por la comunidad investigadora y los problemas de conceptualización del cómic como objeto de estudio (Groensteen, 2022), se ha optado por considerar, por un lado, el reconocimiento de la utilización de recursos estilísticos propios de la historieta moderna (secuencia, composición de página, narrativa gráfica, utilización de textos en bocadillos y cartelas...) y, por otro, el de su funcionalidad derivado de los criterios definidos desde la taxonomía encontrada. En este sentido, resulta pertinente recordar que la distinción entre cómic, libro ilustrado y álbum empleada con frecuencia en el ámbito de la didáctica de la literatura y la LIJ no coincide con la tradicionalmente asignada en el marco de la historieta a un formato clásico importado del cómic francés, dadas las diferencias tanto en mecanismos narrativos como lenguaje (Wartenberg, 2012).

Para la realización de la búsqueda se han empleado fuentes bibliográficas tanto de historia del arte, relacionadas con las expresiones narrativas dibujadas, como de historia del cómic. Ante la dispersión de fuentes teóricas de cómic y las dificultades de acceso y localización se han realizado consultas intensivas en la única sección bibliográfica académica dedicada a la recopilación de textos teóricos sobre historieta,

ubicada en la Biblioteca de Humanitats Joan Reglà de la Universitat de València. Además, se han realizado búsquedas bibliográficas en bases de datos académicas (WoS, Scopus y Google Scholar) con los términos “non-fiction AND comics”, “comics AND no ficción” y “bande dessinée AND non-fiction” con el fin de identificar obras que hayan sido considerado habitualmente como de no ficción en el estudio del cómic. Dado que la propia de definición de cómic puede limitar la búsqueda, con el fin de encontrar ejemplos de narración gráfica que pueda ser identificada como cómic se han incluido en la búsqueda términos como “auca”, “aleluya” o “broadsheet”.

A partir de los resultados de la búsqueda, se ha creado, por un lado, una ordenación cronológica de las obras que permita un análisis adecuado y, por otro, una catalogación de los ejemplos encontrados acorde a la taxonomía definida en el apartado 2. Ante la indefinición y extensión de la franja temporal establecida se han seleccionado ejemplos significativos procedentes de diferentes momentos históricos, susceptibles de ser identificados en eje cronológico que defina la genealogía buscada.

2. Taxonomía de la no-ficción en el cómic

La representación de la verdad como objetivo ha funcionado como guía para identificar las expresiones del cómic de no-ficción popularizadas a partir de finales del siglo XX con las formas de la comunicación documental (Irwin, 2014). No obstante, la aparición de diferentes géneros en el seno de la etiqueta ha desembocado en la necesidad de establecer una taxonomía de categorías que permita su análisis. Así, por ejemplo, desde la simple perspectiva de ordenación requerida ante la diversidad temática en la construcción de catálogos bibliotecarios, Irwin (2014) establece una división genérica: memoria y autobiografía, narrativa de viajes, periodismo, historia y biografía, ciencia, ensayos y educativos. Esta clasificación atiende a la realidad del mercado y no a una clasificación previa formal, lo que explica la importancia del concepto de memoria, dada la gran cantidad de obras que se pueden enmarcar dentro de esta categoría (Brzozowski, 2012),

que a su vez puede subdividirse en salud, memoria del trauma o memoria histórica, y explica la inclusión de una narrativa de viajes que podría perfectamente analizarse tanto desde una perspectiva periodística como desde un acercamiento a la alteridad, relacionado con un género clásico ligado el noveno arte como el cuaderno de viajes (Díaz de Guereño, 2014).

Más interesante resulta la categorización de Lefèvre (2011), que evita acudir a criterios temáticos o documentales, así como los diferentes recursos gráficos empleados por los autores, en muchos casos variables en función de las necesidades expresivas, como se aprecia en obras como *Sin la sombra de las torres*, de Art Spiegelman o la biografía *Las aventuras de Joselito*, de José Pablo García. Su propuesta parte de una clasificación funcional fijada en la categorización del documental audiovisual realizada por Nichols (2001), que define una serie de modos que pueden ser fácilmente trasladables al cómic y que le permite identificar los modos poético (que implica poner el foco en la forma, incluso desde la abstracción formal), expositivo (en donde se produce una descripción basada en la voz del narrador, como por ejemplo en *Logicomix*, de Apostolos Doxiadis y Christos Papadimitriou), pseudo-observacional (una variación del observacional audiovisual, en tanto que la simple traslación del *cinema verité* resulta imposible, puesto que siempre hay una interpretación de la imagen, como en *24 horas*, de Micharmut), participativo (donde hay una relación entre el autor y los personajes, por ejemplo los cómics de Joe Sacco) y performativo (en el que busca una implicación del lector desde la empatía y emotividad, como en *Persépolis*, de Marjane Satrapi). Evidentemente, el cómic permite una hibridación entre modos muy superior al audiovisual, lo que genera una infinita combinatoria de posibilidades, en la que la ubicación de una obra en un modo determinado puede resultar compleja, como sugiere Woo (2010) sobre los títulos de Joe Sacco, pero siempre con un modo dominante. A partir de estas taxonomías se puede establecer como eje de coincidencia que los cómics documentales y de no-ficción reflejan siempre la experiencia del artista o su interpretación de una experiencia desde una serie de fuentes documentadas que deben ser analizadas y

asimiladas desde los recursos gráficos y narrativos del estilo autoral del creador (Plank, 2017).

3. Hacia una genealogía de la no-ficción en el cómic: de los protocómics a los pioneros del cómic documental y periodístico

Si atendemos a las taxonomías y recursos que definen los modos del cómic de no-ficción y documental se plantea el interrogante sobre la posibilidad de establecer una genealogía de esta forma de expresión más allá de la historia establecida del cómic. Evidentemente, la compleja y todavía no resuelta definición del cómic (Groensteen, 2022) genera no pocas dificultades a la hora de establecer una línea temporal que permita derivar paralelismos. A lo largo de la historia resulta fácil identificar diferentes formas de narrativa visual que usan de forma continuada diferentes recursos propios de la historieta (Pintor, 2017): la viñeta, la ordenación secuencial, la inclusión de textos de acompañamiento o incluso de bocadillos o cartelas (entendiéndolos como conectados con el concepto tradicional de filacteria). Si bien podrían establecerse estos elementos como necesarios para una definición de cómic siguiendo, por ejemplo, la propuesta de McCloud (2006), no son pocos los que se fijan también en su naturaleza de medio de comunicación y en su evolución a medio de masas (Kunzle, 1973). A partir de estas consideraciones se pueden encontrar ejemplos que pueden llegar a presentar una noción de la narrativa muy próxima a la de la historieta actual en diferentes expresiones artísticas, con uso de todos los elementos característicos y que, en muchos casos, entroncan además con la idea de comunicación masiva que aunque en sus inicios estaba circunscrita a la expresión del sentimiento religioso, incluye pronto también elementos humorísticos y de actualidad susceptibles de su calificación como periodística (Inge, 2017; Kunzle, 1973).

A la hora de buscar estos ejemplos relacionados con la no ficción, hay que destacar el componente de registro de la actualidad, en tanto que el dibujo de la realidad con fines documentales forma parte de la propia historia de la humanidad: las representaciones que se encuentran en las pinturas rupestres no tenían un interés decorativo,

sino narrativo, como podemos observar a partir de la simple inspección de muchas de ellas. Las imágenes encontradas en el Barranc de la Valltorta, en Castellón (España), representan un ejemplo de esta concepción del dibujo para la plasmación de hechos cotidianos, como la recogida de la miel, que además se expresa en una secuencia de imágenes en la que se puede observar una secuencia temporal definida (Dams y Dams, 1977), con una voluntad de registro pseudo-observacional. De hecho, esta representación a través de la narrativa gráfica de la realidad, tanto de los hechos cotidianos como de cualquier acontecimiento con relevancia histórica o política supone una constante en la historia mucho antes de la aparición de la prensa, y, por supuesto, de la consideración tradicional del cómic como medio de masas a partir del siglo XX. La narración gráfica se utilizó fundamentalmente para la representación de la realidad como forma preferente entre la población iletrada antes de la invención de la fotografía o de la narración verbal (Vanderbeke, 2010). Como explica Chute (2008): “las narrativas gráficas más importantes exploran los límites conflictivos de lo que se puede decir y lo que se puede mostrar en la intersección de historias colectivas e historias de vida”.

No obstante, esta representación de la realidad cotidiana e histórica en forma de expresión gráfica, que podemos ver evolucionando desde las pinturas rupestres a los frescos de las tumbas egipcias, en las que nuevo encontramos elementos de codificación propios del cómic moderno, como la identificación de escenas a través de la limitación espacial con elementos gráficos que definen el concepto de viñeta, tendrá su expresión destacada en las *biblias pauperum* o biblias de los pobres desarrolladas en la etapa final de la Edad Media. Estas adaptaciones gráficas de los textos bíblicos dirigidas a una población analfabeta, que no podía acceder a las escrituras sagradas, representan secuencias de la Biblia que podían reflejarse sobre multitud de sustratos, desde talladas en piedra a vidrieras. Sin embargo, resulta especialmente interesante detenerse en aquellas realizadas en pergamino, como la *Biblia de Holkham* (1327), la *Biblia de Velislav* (1367) o la *Biblia de Etienne Harding* (1109). En la última, encontramos una representación del enfrentamiento entre David y Goliat especialmente reveladora: en una página de relato visual

dedicada a la vida de David, trasladándose a la interpretación gráfica desde una narrativa secuencial en la que se usan viñetas y los textos que van ligados a los personajes, en algunos casos con la indicación de su actitud o sus palabras. Por su parte, resulta sorprendente que la viñeta que representa la lucha entre los dos protagonistas aporta valiosa información visual para la exégesis, ya que el impacto en la cabeza del gigante de la piedra lanzada desde la honda de David no solo se muestra con gran dinamismo, sino que la composición emplea elementos de épica visual propios de un género moderno como el de los superhéroes, apuntado en el gigantesco tamaño del paladín del ejército filisteo saliéndose de los límites de la viñeta, una estrategia habitual en grandes autores modernos del género como Jack Kirby o Neal Adams.

Figura 1

Fragmento de la Biblia de Etienne Harding (s. XII)



Fuente: *La Vie de David, Bible d'Étienne de Harding*, Cîteaux, 1109, mss 14 f. 13

Pese a la calificación de estas traslaciones bíblicas como religiosas, no debe olvidarse que, en el contexto de la época, eran admitidas como hechos históricos probados, por lo que se identifican como un relato expositivo susceptible de encajar en una línea temporal de representación dibujada de la historia, que comenzará a ser

continuada a partir de ese momento. De forma paralela, puede participar de esta tradición el *Tapiz de Bayeux*, del s.XI, que representa con profusión de detalles la conquista normanda de Inglaterra y la Batalla de Hastings, considerado en múltiples ocasiones como protocómico o incluso como una de las primeras expresiones del medio (Mossé, 2012). Sin embargo, pese a tratarse de un referente habitual, en esta línea de representación documental no ficcional destacan todavía más dos interesantes obras: el *Liber Floridus* y el *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum*.

El *Liber Floridus*, compilado por Lambert van Sint-Omaars entre 1109 y 1120, que se encuentra en la Universidad de Gandt, es una enciclopedia que recopila el saber de la Edad Media, con contenidos relativos a botánica, hechos bíblicos, geografía o astronomía, entre otros (Blockmans, 2018). Entre el extenso número de ilustraciones, debemos detenernos en esta obra en el capítulo dedicado a la adaptación del Apocalipsis de San Juan, en el que se opta por una interpretación gráfica en cuya composición de página se establece una narración secuencial con cartelas para la descripción y la inclusión de los textos bíblicos, con un resultado de gran similitud con los cómics actuales.

Sin embargo, resulta todavía más significativo en su relación con la historieta el *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum* (conocido también como *Electorium Parvum seu Breviculum*), realizado a principios del siglo XIV (circa 1325) por uno de los discípulos de Ramon Llull, Thomas Le Myésier. A través de las doce primeras páginas del manuscrito se apuesta por la narrativa gráfica para presentar al lector la obra del filósofo catalán mediante notas biográficas, en lo que puede considerarse como una adaptación desde una perspectiva casi moderna, ya que Myésier prefiere conferirle protagonismo a Llull, que narrará al lector los conceptos más importantes de sus obras y argumentaciones, en una más que evidente coincidencia con la clasificación expositiva de Lefèvre. La narración se plantea desde una clara naturaleza secuencial, que divide la página en dos o tres grandes viñetas verticales (aprovechando elementos arquitectónicos o escenográficos, estructura habitual desde los frescos egipcios) y que además emplea filacterias de texto que salen de la boca

de los personajes para escenificar tanto diálogos como escenas de acción. Al igual que en el caso de la obra de Lambert, se constata una ficcionalización de la figura de Llull que hibrida la hagiografía con la divulgación de conceptos filosóficos, estrategia narrativa bien conocida que permite trasladar conceptos de obras del filósofo como *Vita Coetanea*, *Liber Chaos*, *Liber de ascensu et descensu intellectu*, *Liber de ente reali et rationis* o *Ars brevis*.

Figura 2

Páginas del Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electrum de Thomas Le Myésier, s. XIV



Fuente: <https://digital.blb-karlsruhe.de/>

Destaca, asimismo, la relevancia de la secuencia de diálogo, posiblemente de las primeras que se pueden definir en este tipo de documentos con interpretación gráfica. Frente a otras de la misma época y contexto, como el *Manfredus de Monte Imperiali*, *Liber de herbis et plantis*, también del XIV, en el que se encuentran escenas dibujadas de diálogos marcados a través de textos que salen de las bocas de los personajes, la composición sobre una secuencia temporal de viñetas lo enmarca en la actual concepción de historieta (Beattie, 2022).

Esta evolución del relato gráfico documental de no ficción tendrá un espectacular impulso con la aparición de la imprenta y la popularización de los impresos que acercaban al público general los hechos cotidianos, los acontecimientos históricos e incluso cuestiones políticas (Kunzle, 1973). En este último caso podemos destacar la *Nueva Crónica y buen Gobierno*, de Felipe Guaman Poma de Ayala (1584) que, si bien se aproxima más a la noción de libro ilustrado, traslada esa intención de apoyarse en los recursos gráficos para ofrecer una explicación más cercana al lector.

Sin embargo, como establecen Duncan et al. (2016), corresponde a los *broadsheets* o *broadrides* popularizados en los siglos XVI y XVII, los elementos claves para la comprensión del desarrollo de la no ficción en el cómic. Estas publicaciones narraban de forma profusamente ilustrada acontecimientos y noticias, que generalmente se representaban de forma gráfica para poder acceder a un público mayoritario iletrado o analfabeto. Con origen en las *penny ballads*, más relacionadas con canciones o textos, estas publicaciones derivaron rápidamente hacia la expresión gráfica en Alemania e Inglaterra a partir de la invención de la imprenta. Estas hojas, de gran tamaño, incluían tanto elementos de texto como gráficos, muchas veces en disposición secuencial y con inclusión de filacterias, pero será a partir de la obra de Francis Barlow (Hulton, 1955) cuando se encuentran una serie de cambios susceptibles de adscribirse de forma clara como elementos propios de la historieta. En la determinante *A True Narrative of the Horrid Hellish Popish Plot* (c. 1682), que desarrolla en imágenes el famoso complot contra miembros de la Iglesia católica de Inglaterra, Barlow establece una narrativa de dos páginas en 24 viñetas, donde se produce una secuenciación temporal de los acontecimientos y los personajes dialogan con una evolución de la filacteria clásica (que no necesariamente tenía una función narrativa) que toma la forma definitiva bocadillo. Si bien algunos estudiosos entienden que esta expresión no recoge las características formales del cómic moderno (Bartual, 2020), parece evidente que su forma se aproxima más al cómic actual que otras expresiones establecidas como punto de partida del cómic moderno, como las estampas de William Hogarth (Smolderen, 2009). En cualquier caso, para la genealogía que se está trazando en

relacionados con la actualidad, tanto política como de sucesos luctuosos que conmovieron a la sociedad de su época, de nuevo ligados a una concepción de la no ficción directamente relacionada con la representación fidedigna (en tanto se centran en hechos verídicos) de la realidad.

Esta intersección con los movimientos políticos resulta clave para entender la evolución siguiente de estas narrativas gráficas, sean consideradas protocómics o cómics en toda su extensión, ya que se desarrollarán en paralelo dos posibilidades: por un lado, la satírica, con la aportación de Barlow como base y que encontrará en el siglo XVIII una mayor expansión a partir de las obras de James Gillray, William Hogarth, Thomas Rowlandson y otros, que ya denuncian explícitamente las injusticias de la sociedad de su época (Worcester, 2016). Estas publicaciones de una sola página tendrán como siguiente paso, gracias a los avances en materia de imprenta, la aparición de revistas de corte satírico cuya herramienta más destacada radica en la narrativa gráfica y en formas ya definidas de historieta. Sin duda, como referencia pionera en este ámbito destaca la figura de Charles Philipon, que fundó la publicación francesa *Le caricature* en 1830 y posteriormente *Le charivari* en 1832 (Kerr, 2000), que sirvieron de base a otras publicaciones como la británica *Punch* (1841) o la alemana *Kladderadatsch* (1848). Las publicaciones de Philipon se convirtieron en un referente de la crítica política, con importantes polémicas y enfrentamientos que aumentaron rápidamente su popularidad.

Por otro lado, se debe considerar la vocación de representación realista que derivará en el periodismo gráfico a principios del siglo XIX, protagonizada en sus inicios por el periódico *Illustrated London News*, de 1842. En ella la ilustración adquiere un total protagonismo, reflejado en ejemplos de intentos de narración gráfica secuencial que, quizás, sean más elaborados en otras publicaciones nacidas a su sombra como *The graphic* en 1869 (Duncan et al., 2016). En el seno de la evolución del cómic moderno, todos estos caminos confluyen necesariamente en la figura de Rodolphe Töpffer, considerado generalmente como el punto de inflexión en la aparición del cómic tal y como lo conocemos (Groensteen y Peeters, 1994). Su obra resulta

esencial para entender la evolución de la historieta, puesto que es la primera autoconsciente de explorar un camino propio separado de otras formas artísticas, que denominó “literatura en estampas”, a través del que se adentró en obras de temática costumbrista dirigidas a un lector adulto como *Historie de Mr. Jabot* (1833)

4. El cómic de no ficción en la primera mitad del siglo XX: del cómic social y el editorialismo al comic-book como herramienta educativa

La vinculación de las nacientes historietas de no ficción con la prensa daría un paso decisivo en la prensa americana a finales del siglo XIX. La emigración masiva desde Europa a EE.UU. favorecería la exportación de un medio que comenzaba a gozar de popularidad en el viejo continente y que pronto serviría de ejemplo a los empresarios de la prensa americana, que encontraron en el cómic un lenguaje fácilmente accesible para aquellos con dificultades para la lectura en inglés de la prensa (Meyer, 2012). La guerra por esta nueva tipología de lectores entre Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst tuvo como primer paso la aparición en *New York World* de Pulitzer de una serie creada por Richard F. Outcault, denominada popularmente *The Yellow Kid*, que pronto se popularizaría y pasaría en escasos meses al *Journal* de Hearst, protagonizando incluso una publicación simultánea en las dos cabeceras firmadas por dos autores diferentes (Blackbeard, 1995). La temática de la serie responde a una representación costumbrista de la vida cotidiana en los barrios bajos de las ciudades¹, así como sus problemas. No resulta pues complicado apreciar un eje de conexión directa entre las representaciones satíricas de Hogarth con las de la serie de Outcault. De hecho, el rechazo de la burguesía hacia los contenidos de esta serie y la lucha entre los magnates está en el origen del término “prensa amarilla” (Gandiaga, 2016).

¹ Denominada *Hogan's Alley* o *MCFadde Row's* según época y periódico.

Figura 4

Hogan's Alley, de Richard F. Oucault



Fuente: Smithsonian collection of newspapers comics. Blackbear B and Williams eds. Smithsonian Institution Press; First Edition, 1977

Esta importancia de la imagen gráfica se extendería a la prensa a través del denominado *editorial cartoonism*, que incorporaba la sátira importada de Inglaterra a las páginas de opinión de la prensa (Hess y Northrop, 2012). Autores como Thomas Nast consolidaron la presencia habitual de estas sátiras claramente emparentadas con el cómic, hasta el punto de convertirse en auténticos reclamos para la venta de los periódicos en los que aparecían. Como también destacó su función de denuncia social, a tal efecto podemos citar la protagonizada por Nast con la acusación de corrupción política al neoyorquino William M. Tweed, al que Nast representaba como un orondo personaje con un saco de dinero en la cabeza (Halloran, 2012), que recuerda en cierta manera a la representación de Luis Felipe I realizada por Philipon en *Le caricature*. De esta forma, trasladaba con fuerza la idea del robo de capital público a una audiencia que no necesitaba saber leer para entender el mensaje.

La inclusión en las cabeceras más exitosas de las obras de Walt McDougall, Frederick Opper, John McCitcheon, Leon Barritt, Robert Minor o el mismísimo Winsor McCay, autor de *Little Nemo in Slumberland*, consolidaría la tradición de la crítica política dibujada en el siglo XX como una parte fundamental de la democracia americana y sentaría las bases para el potencial de la historieta en la crónica periodística desde una función participativa que busca la acción performativa.

Sin embargo, la popularidad de la información gráfica en la prensa originaría la creación de secciones apartadas tanto del editorialismo gráfico, dirigido al lector adulto, como de la creciente infantilización protagonizada por las secciones dominicales de cómic. En 1918, el dibujante Robert Ripley, que dibujaba tiras diarias deportivas para *The New York Globe*, publicó una página inusual bajo el título *Champs and chumps*, donde mostraba una serie de datos curiosos sobre récords atléticos. Sin la intención narrativa de los cómics popularizados a través de la prensa, pero mediante el uso del lenguaje del cómic, Ripley comenzó así una serie que más tarde adoptaría el nombre genérico de *Believe it or not!* y se convertiría en una auténtica institución popular en su país (hasta transformarse en la actualidad en una gran empresa que sigue explotando la idea original) y que demostraría el atractivo y efectividad del lenguaje del cómic para la explicación de determinados conceptos fuera del escenario ficcional habitual de la historieta hasta ese momento, que pronto atraería el interés de docentes de diferentes ámbitos. El éxito de la serie favorecería que su concepto se expandiera de forma amplia, con especial importancia en el ámbito de la divulgación científica, en el que se puede rastrear la existencia de una larga lista de series caracterizadas por el uso del cómic para trasladar conceptos de diferentes campos científicos, casi siempre ligados a la tecnología, pero también a otros como la psicología (Pons e Ibarra, 2022). Distribuidas a través de sindicación de prensa, lo que garantizaba la publicación en un amplio listado de cabeceras periodísticas, estaban ligadas al interés creciente por los avances de la ciencia y la incipiente carrera espacial, como *Science for you*, de Bob Brown o *Our Space Age*, de Otto Binder. Sin

embargo, la gran mayoría se centraban en los prodigios que el imparable avance de la tecnología prometía para la ciudadanía del futuro: títulos como *Things to come*, de Hank Barrow (publicada de 1941-1955), *Our New Age*, dirigida por el prof. Athelstan Spilhaus de la Universidad de Minnesota (1957-1963) o *Closer Than We Think!*, de Arthur Radebaugh (1958-1963), plasmaban en sus páginas posibilidades que siempre partían de una base de rigurosidad científica, por lo que gran parte de sus entonces predicciones hoy son realidades innegables. A tal efecto, especialmente interesante resulta la página de *Our New Age* dibujada por Earl Cross a principios de los años 60 en la que se advierte de forma explícita del peligro que el CO₂ emitido por la quema de combustibles fósiles suponía y que terminaría provocando un calentamiento global, demostrando por un lado el riguroso conocimiento de Spilhaus de las últimas teorías científicas y, por otro, las bondades del cómic como lenguaje de comunicación científica.

En todos los casos, incluso si se considera la serie de divulgación psicológica *Let's explore your mind*, de Albert Edward Wiggam (1932-1963), se aprecia una destacada coincidencia en lo que a la longevidad de las publicaciones se refiere, que refleja el indudable interés de los lectores hacia estos contenidos. Este espíritu de divulgación científica fue también usado por las empresas como mecanismo de marketing ya que, desde finales de los años 40, numerosas empresas como General Motors, IBM, American Airlines, BFGoodrich o General Electric emplearon el cómic como mecanismo promocional, generalmente a través de M. Phillip Copp Company, que produjo más de 6 millones de ejemplares para estas compañías (Szasz, 2012). Destaca a este respecto la empresa General Electric con títulos como *Adventures in Electricity* (1946), *Adventures inside the Atom* (1948), *Adventures in Electronics* (1955) o *Science in your future* (1956), que en muchos casos tuvieron una doble edición, en español e inglés.

Figura 5

Tira divulgativa de *Things to come*, de Hank Barrow



Fuente: Hank Barrow *Things to Come* Sunday Comic Strip Original Art, dated 10-17-48 (AP Newsfeatures, 1948).

Sin duda, este éxito, junto con la persecución que en ese momento se desata hacia las populares temáticas de crímenes o terror provocaron en los *comic-books* (Hajdu, 2009), favoreció la aparición de colecciones de este tipo de publicaciones centradas en la divulgación científica como *Science Comics*, editada por Ace Publishing de febrero de 1940 a junio del mismo año, en cuyas historietas cortas se abordan diferentes conceptos científicos como la historia de la penicilina, la invención del telégrafo, el mecanismo de vuelo del avión o la organización de las hormigas. Sin embargo, en esa línea y con una vinculación más amplia hacia la no ficción se deben considerar otras colecciones como *Real Life comics*, publicada por Standard de 1941 a 1952, *True Comics*, publicada por Parent's Magazine Press de 1941 a 1950 y la colección de DC Comics *Real Fact Comics*, publicada desde abril de 1946 a 1949. Estas publicaciones, nacidas precisamente como respuesta a la famosa crítica hacia los cómics desatada en 1940 por

Sterling North (Hajdu, 2009), inician una categoría propia de cómics educativos que comenzaban ya a ser considerados como una eficaz posibilidad didáctica en el aula (Giner-Monfort y Mengual-Morata, 2023). Aunque en la mayoría de los casos las temáticas se circunscribían a la biografía de personajes ilustres o célebres, o a la representación de hazañas bélicas o deportivas, establecen un claro referente de una voluntad documentalista entroncada en la no ficción, que en algunos casos derivaría directamente en la instrumentalización propagandística militar contra el nazismo y la exaltación de los avances aliados en *Real Fact Comics*.

Si atendemos a esa finalidad propagandística de voluntad performativa, debemos recordar la utilidad del cómic en dicho cometido durante la segunda guerra mundial, tanto con títulos específicamente publicados para la motivación de las tropas, como *The United States Marines* (1943), como a través de panfletos entregados para el reclutamiento, el adiestramiento o, simplemente, para la desmoralización de las tropas enemigas (Strömberg, 2010), o revistas específicas de entrenamiento miliar como la revista *PS, The Preventive Maintenance Monthly* (1951), en la que se explicaban las instrucciones en torno a las técnicas de mantenimiento del instrumental militar mediante historietas, realizadas en algunos casos por artistas de cómic tan destacados como Will Eisner, Murphy Anderson, Joe Kubert, Dan Spiegle, Scott Madsen, Malane Newman, Alfredo Alcalá y Mike Ploog. Esta revista formaría parte de la gran cantidad de publicaciones en formato de cómic que promoverían las agencias estatales americanas (Graham, 2011).

Figura 6

Portadas de las revistas *Science Comics* y *Real Fact Comics*



Las abundantes biografías de personajes célebres continuarían gracias a las famosas colecciones de la mexicana Editorial Novaro *Vidas Ejemplares* y *Vidas Ilustres*, iniciadas en 1954 y 1956, respectivamente (Gard, 2019). La primera, dedicada a las vidas de personajes ilustres de la religión cristiana, extendió su foco temático a todo tipo de personalidades célebres históricas, del arte, literatura, política, ciencia, etc. y generó además una segunda colección específica de biografías femeninas: *Mujeres célebres* (1961). Estas colecciones se pueden considerar como basales en el establecimiento del género biográfico en el cómic mundial, en una corriente que ha demostrado su potencial con fuerza en el siglo XXI (Rovira-Collado et al., 2023).

Pese a la consideración generalizada en torno al nacimiento del periodismo en cómic como medio de no ficción en el siglo XX con la obra del autor maltés Joe Sacco (Weber y Rall, 2017; Worcester, 2016a), deben apuntarse diferentes publicaciones previas pioneras en este sentido. Así, en *The Bloody Record of Nazi Atrocities* (1944) se documentan las atrocidades cometidas por los nazis en Alemania y se incluye la página *Nazi Death Parade*, dibujada por el artista de cómic

August M. Froelich (Ribbens, 2021). En apenas seis viñetas, el dibujante consigue un impacto instantáneo ante la brutalidad y la búsqueda de una clara empatía emocional que describe el potencial performativo del cómic como instrumento periodístico. En esta línea de precedentes debe también incluirse la historieta de Harvey Kurtzman *I went to a Perry Como Rehearsal*, publicada en la revista *TV guide* en 1959. Kurtzman ha sido señalado repetidamente como uno de los iniciadores del periodismo en cómic por su manera de narrar los conflictos bélicos en sus cómics de guerra o la crítica satírica en la revista *MAD* (Weber y Rall, 2017), pero corresponde a esta historieta la traslación del formato de entrevista y relato de la realidad de las bambalinas del famoso programa televisivo americano a la viñeta.

Conclusiones

Si bien no existe una definición de cómic asumida de forma unánime por la crítica especializada, una consideración amplia de lo que entendemos por historieta permite establecer una genealogía del actual cómic documental y de no ficción que lo emparenta con las primeras formas de narración dibujada, en cuya evolución encontramos una coincidencia en los recursos estilísticos y narrativos utilizados por una forma de expresión que debe ya ser analizada mucho más allá de los límites que la semiótica establece para un lenguaje como tal (Bramlett, 2020), lo que permite establecer fecundas conexiones entre lo que se ha considerado tradicionalmente como protocómics y los cómics actuales.

A partir de tal asimilación, la vinculación temática de las formas pioneras del cómic presentadas con la no ficción y, en particular, la temática documental, resulta evidente, y en consecuencia, puede aplicarse con facilidad la categorización en el seno de las taxonomías propuestas para el cómic moderno. No obstante, esta vinculación de la divulgación y la crónica de la realidad no debe verse solo desde una perspectiva puramente factual, sino como una manifestación clara del potencial didáctico del cómic, desarrollado con particular intensidad en los últimos años. Las formas del cómic que se encuentran ya desde la edad media responden a una clara intención de incidir en el potencial

explicativo de la imagen dibujada, entendida como una secuencia, mientras que las historietas publicadas ya en los siglos XVI y XVII constituyen un precedente del cómic periodístico en tanto reflejo de la realidad cotidiana y lo acontecido (Worcester, 2016b).

De acuerdo con esta relación, puede esbozarse una genealogía de la expresión en cómic que articula, a lo largo de un extenso eje temporal, la narrativa de no ficción no solo como una forma natural de la historieta (en contra de la idea establecida de este género como una incorporación moderna al cómic), sino como una de sus primeras expresiones con una funcionalidad muy definida.

La introducción de estas formas de cómic en el aula (Tilley y Weiner, 2016; Clark, 2013) no constituye más que la recuperación de una tradición abandonada durante la primera mitad del siglo XX, en la que el cómic se vinculó de forma inalterable y casi exclusiva al ámbito del entretenimiento infantil y juvenil, en detrimento de una tradición de uso pragmático como herramienta de divulgación y conocimiento. El aumento de la oferta creativa de cómic de no ficción, tanto en sus formas tradicionales como a través de las nuevas expresiones digitales, (Schmid, 2019) representa una oportunidad de gran potencial en didáctica de la literatura y la lengua a partir de la diversidad de temáticas, estilos y riqueza de la exploración formal que representan los distintos títulos anotados (Janser-Munro y Psonder, 2019) Desde obras centradas en la denuncia de los problemas más acuciantes de la realidad circundante a través del denominado periodismo gráfico, a la exploración de conceptos complejos mediante el ensayo o la conexión con las biografías de personajes relevantes de la historia literaria, por citar algunas muestras representativas, la genealogía aquí trazada permite ampliar la noción de no ficción trabajada con frecuencia en el aula a través de obras que extienden y enriquecen el concepto, y de esta forma, ampliar el canon formativo del lector competente, así como contextualizar el trayecto seguido por las obras actuales para la comprensión de su aportación en toda su relevancia.

La genealogía trazada permitirá de esta manera, la extensión del abanico temático de aplicaciones del cómic de no ficción desde una

perspectiva educativa, ya que aportará nuevos títulos, autores, temáticas y perspectivas, además de ofrecer una contextualización rigurosa de obras actuales en el seno de una tradición histórica previa.

Referencias bibliográficas

Ahrens, J. (2019). Joe Sacco and the Quest for Documentation. *Comics Image y text*, 11 (1). <https://imagetextjournal.com/joe-sacco-and-the-quest-for-documentation-in-comics/>

Bartual, R. (2020). *La secuencia gráfica. El cómic y la evolución de su lenguaje*. Ediciones Marmotilla.

Beattie, P. (2022). Thomas Le Myésier's Breviculum as a Translation. En Beattie P., Bertacco S., Soldat-Jaffe T. (Coord.) *Time, Space, Matter in Translation*. Routledge.

Blackbeard, B. (1995). *R.F. Outcault's The Yellow Kid: A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*. Kitchen Sink Press.

Blockmans, W. (2018). À la recherche de l'ordre divin. Le Liber floridus de Lambert de Saint-Omer en contexte. *Revue du Nord*, 1, 11-31,

Bramlett, F. (2020). Why there is no "Language of comics"? En Aldama, F. L. (Ed.), *The Oxford handbook of comic book studies*. Oxford University Press.

Brzozowski, B. (2012), Drawing on reality. *Library Journal*, 137 (2), 32-35.

Chute, H. (2008). Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. *PMLA*, 123 (2), 452-465. <https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/article/comics-as-literature-reading-graphic-narrative/AD1F1E381FFA899FF04E37BCA6A19BF2>

Chute, H. (2016). *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Harvard University Press.

Clark, J. S. (2013). Encounters with Historical Agency: The Value of Nonfiction Graphic Novels in the Classroom. *The History Teacher*, 46, 489-508.

Dams, M., y Dams, L. (1977). Spanish rock art depicting honey gathering during the Mesolithic. *Nature*, 268, 228–230.

Díaz de Guereño, I. (2014). *Hacia un cómic de autor: a propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Universidad de Deusto.

Duncan, R., Taylor, M.R., y Stoddaed, D. (2016). *Creating comics as Journalism, Memoir and nonfiction*. Routledge.

Frahm, O. (2013). Der Authentizitäts-Fetisch: Hergés Biographie eines Hundes. En Grünewald, D., (Eds.) *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Ch. A. Bachmann Verlag.

Gandiaga, I. (2016). El bufón como testigo. La posibilidad de investigación comparada de la ciudad moderna a través de la narrativa gráfica. *SEMIOFERA, Convergencias y Divergencias Culturales. Segunda Época*, 136-148. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/3191>

Gard, J. (2019). *Cuando Bruce Wayne se llamaba Bruno Díaz*. Diábolo Ediciones

Gefen, A. (2020). *Territoires de la non-fiction. Cartografie d'un genre émergent*. Brill Rodopi.

Giner-Monfort, J., y Mengual-Morata, M. (2023). Comic, children and education research before 1954: a systematic review. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 15 (2), 253-265. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21504857.2023.2244053>

Graham, R. (2011). *Government Issue: Comics for the People, 1940s-2000s*. Abrams Books.

Groensteen, T., y Peeters, B. (1994). *Töpffer: l'invention de la bande dessinée*. Hermann.

Groensteen, T. (2022). *Sistema de la historieta*. Ediciones Marmotilla.

Halloran, F.D. (2012). *Thomas Nast: the father of modern political cartoons*. The University of North Carolina Press.

Hajdu, D. (2009). *The ten-cent plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*. New. St. Martin's Press.

Hess, S., y Northrop, S. (2012). *American Political Cartoons: The Evolution of a National Identity, 1754–2010*. Transaction Publishers.

Hudoshnyk, O., y Krupskyi, O. P. (2022). Science and comics: from popularization to the discipline of Comics Studies. *History of Science and Technology*, 12(2), 210-230.

Hulton, P. H. (1955). A Volume of Drawings by Francis Barlow. *The British Museum Quarterly*, 20(1), 8–10.

Ibarra-Rius, N. (2021). Voces gráficas en torno a la diversidad funcional: hacia la educación inclusiva desde el cómic contemporáneo. *Tejuelo*, 34, 171-194.
<https://tejuelo.unex.es/index.php/tejuelo/article/view/4074>

Inge, M.T. (2017). Origins of early comics and proto comics, en Barmlett, F., Coe, R. T. y Meskin, A. (Eds.), *The Routledge companion to comics*. Routledge.

Irwin, K. (2014). Graphic nonfiction: a survey of nonfiction comics, *Collection Building*, 33 (4), 106-120.

Janser-Munro, G., y Psonder, T. (2019). The Application of Non-Fictional Comics in the Classroom. En Pauschenwein, J., y Gutounig, R. (Eds.), *Tagungsband 18. E-Learning Tag der FH JOANNEUM 2019*. Verlag der FH JOANNEUM Gesellschaft mbH-

Kerr, D. S. (2000). *Caricature and French Political Culture 1830-1848. Charles Philipon and the Illustrated Press*. Clarendon Press.

Kukkonen, K. (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. Wiley y Sons.

Kunzle, D. (1973). *The early comic strip: Narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c. 1450 to 1825*. University of California Press.

Lefèvre, P. (2011). The Various Modes of Documentary Comics. En: Grünewald, D. (Ed.), *Der dokumentarische Comic Reportage und Biographie*. Christian Bachmann Verlag.

Martín, A. (2011). Las Aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil en España. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 47.

McCloud, S. (2006). *Entender el Cómic*. Astiberri.

Meyer, C. (2012). Urban America in the Newspaper Comic Strips of the Nineteenth Century: Introducing the Yellow Kid. *Image Text*, 6 (2).

Mickwitz, N. (2016). *Nonfiction Comics and Documentary*. En *Documentary Comics*. Palgrave Macmillan.

Mossé, B. (2012). Le Moyen Âge narratif : de la tapisserie de Bayeux et de la bande dessinée. En *Le pouvoir de l'image. Actes du 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, «Images et imagerie», Arles, 2007* (pp. 51-66). Editions du CTHS.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.

Pintor, I. (2017). *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Publicacions de la Universitat de València.

Plank, L. (2017). Comics and Truth-Why Non-Fiction Comics need Rules. En Leinfelder, R., Hamann, A. y Kirstein, J. (Eds.) *Science meets Comics Proceedings of the Symposium on Communicating and Designing the Future of Food in the Anthropocene*. Bachman Verlag.

Pons, A. M. (2009). Ciencia ficción y erotismo para un cómic europeo. *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 14, 31-43.

Pons, A.M., e Ibarra, N. (2022). La representació de la ciència en el còmic: dels inicis a l'ebullició superheroica. En Haba, J., González, F. (Eds.) *Il·lustrar la Ciència. Aplicacions de la literatura gràfica en contextos científics i divulgatius*. Tirant Lo Blanc.

Ribbens, C.R. (2021). The Invisible Jews in August Froehlich's "Nazi Death Parade" (1944): An Early American Sequential Narrative Attempt to Visualize the Final Stages of the Holocaust. En Frahm, O., Hahn, H.J. y Streb, M. (Eds.), *Beyond MAUS: The Legacy of Holocaust Comics*. Böhlau Verlag.

Rovira-Collado, J., Miras, S., Martínez Carratalá, F. A., y Baile López, E. (2023). Biografías literarias gráficas como libros de no ficción. Poesía y memoria histórica dibujadas. *Revista Colombiana de Educación*, 89, 359-388. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/17425>

Sampérez, M. y Ramos, A. M. (2023). Análisis comparativo de las tendencias editoriales del libro de no ficción en España y Portugal. *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura. Educación*, 37, 129-160. <https://tejuelo.unex.es/tejuelo/article/view/4431>

Schmid, J.C.P. (2019). Documentary webcomics. En Kirchoff, J.S.J. y Cook, M.P. (Eds.), *Perspectives on Digital Comics: Theoretical, Critical and Pedagogical Essays*. MacFarland y Co.

Smolderen, T. (2009). *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*. Les Impressions Nouvelles.

Strömberg, F. (2010). *Comic Art Propaganda. A Graphic History*. St. Martin's Griffin.

Szasz, F.M. (2012). *Atomic Comics: Cartoonists Confront the Nuclear World*. University of Nevada Press.

Tilley, C. L., y Weiner, R. G. (2016). Teaching and learning with comics. En Branmlett, F., Cook, R.T. y Meskin, A. (eds.), *The Routledge companion to comics* (pp. 358-366). Routledge.

Vanderbeke, D. (2010). In the Art of the Beholder: Comics as Political Journalism. En Berninger, M., Ecke, J. y Haberkorn, G. (Eds.), *Comics as a Nexus of Cultures*, (pp 70-81). McFarland y Company.

Vanderbeke, D. (2019). Graphic Narratives as Non-Fiction in the Late Middle Ages and Early Modern Era. En Schlichting, L. y Schmid, J. C. P. (Eds.), *Graphic Realities: Comics as Documentary, History, and Journalism, ImageText*, 11 (1).

Wartenberg, T.E. (2012) Wordy Pictures: Theorizing the Relationship Between Image and Text in Comics. En Meskin, A., y Cook, R.T. (eds) *The Art of Comics: A Philosophical Approach*, p. 88 Nueva York: John Wiley y Sons.

Weber, W., y Rall, H.M. (2017). Authenticity in comics journalism. Visual strategies for reporting facts, *Journal of Graphic Novels and Comics*, 8 (4), 376-397.

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21504857.2017.1299020>

Woo, B. (2010). Reconsidering Comics Journalism: experience and information in Joe Sacco's Palestine. En Goggin, J. y Hassler-Forest, D. (Eds.), *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the form*. McFarland y Company.

Worcester, K. (2016a). *Journalistic Comics*. Routledge.

