

La verdad en viñetas

El periodismo gráfico, entre el arte y los medios masivos

OLIVIER KOCH

Profesor Titular
SIC.Lab Méditerranée
Université Côte d'Azur, Francia
olivier.koch@univ-cotedazur.fr
<https://orcid.org/0000-0003-1947-9763>

FABRICE PREYAT

Profesor
Investigador Cualificado Honorario del FNRS
ACME – A Comics Research Group
Centre de recherche Philixte – Études philologiques,
littéraires et textuelles
Université libre de Bruxelles, Bélgica
fabrice.preyat@ulb.be

PABLO TURNES

Doctor en Ciencias Sociales – Profesor
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Gerda Henkel Stiftung-Freie
Universität Berlin, Alemania
pturnes@sociales.uba.ar
<https://orcid.org/0000-0002-8163-1992>



partir de la década de 2000, el periodismo gráfico goza de un creciente éxito editorial internacional gracias a autorxs que han trabajado para renovar un tipo de narrativa gráfica con base en la realidad y que ofrece una alternativa a los medios dominantes. El «género» muestra generalmente una predilección por los problemas a los que se enfrentan los dominados (migrantes, comunidades LGBTQ+, comunidades agrícolas desposeídas, etc.), y no carece de vínculos con textos afines a otros campos donde prevalecen la investigación y el testimonio. En forma de cómic, ofrece un contrapunto a lo que los relatos históricos han denominado, desplazando el punto de vista, la «*historia de los vencidos*». El reportaje dibujado, capitalizando el compromiso de lxs periodistxs (Lévêque, Ruellan, 2010; Preyat, Tilleuil, 2024), no está exento de vínculos con la repolitización contemporánea de la literatura. Al leer el prefacio del autor italiano Igort (Cuadernos Ucranianos y Rusos. Vida y Muerte bajo el régimen Soviético, Salamandra Graphic, 2020;), queda claro que, si bien tiene sus propias características específicas, el reportaje gráfico se considera, no obstante, en constante interacción con formas genéricas afines, y en el centro de una polisemia que también abarca los logros de las ciencias humanas. Fruto de entrevistas, encuentros y viajes, los relatos de Igort toman prestado del reportaje, el periodismo literario y el documental, en particular bajo los auspicios de Truman Capote (A Sangre Fría, 1966), Pasolini (El

Pour citer cet article, to quote this article,
para citar este artículo :

Olivier Koch, Fabrice Preyat, Pablo Turnes, « La verdad en viñetas. El periodismo gráfico, entre el arte y los medios masivos », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 12, n°2 - 2023, 15 décembre - december 15 - 15 de dezembro. URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v12.n2.2023.585>



Olor de la India, 1962); o Wim Wenders para los no ficcionales (Tokio-Ga, 1985; o Buena Vista Social Club, 1999). «Narrativas testimoniales», «reportajes de viaje», «cuadernos de notas», «ficciones documentales», «historias reales», «visión documental», «documentales dibujados», «crónicas» y «relatos históricos» son sólo algunos de los términos utilizados para describir la hibridez de un estilo personal de reportaje que sigue tomando prestados los registros de la ironía, la tragedia y la comedia¹. Estas inflexiones genéricas afectan más o menos al género en su conjunto.

UNA GENEALOGÍA CONTRASTADA, LA DIFUSIÓN TRANSNACIONAL DE UN GÉNERO POLIMORFO

Al otro lado del Atlántico, la historiografía suele registrar el nacimiento del reportaje gráfico en Estados Unidos a partir de mediados de la década de 1950, pero sobre todo señala su florecimiento en los años sesenta y setenta, en la confluencia de las narrativas alternativas emergentes tanto en el sector del cómic como en el del periodismo. Sus inicios se remontan a algunos grandes nombres -Shel Silverstein, Will Eisner, Robert Crumb, etc.-, mientras que la crítica francófona también ha destacado el papel de Cabu como «reportero-dibujante», sobre todo por su trabajo en los albores de la década de 1970 (Cabu, 2007). Las obras aparecidas en San Francisco y Nueva York compartían con sus homólogas europeas el hecho de ser fruto de una contracultura, en un momento en que el cómic comenzaba a desarrollarse en el mundo underground como ficción para adultxs (Hatfield, 2005 ; Chaney, 2011 ; El Refaie, 2012).

Es cierto que el reportaje gráfico tiene algunos antepasados notables, que se remontan al siglo XIX, cuando el arte del dibujo servía a una forma de documentación (periodismo ilustrado, caricatura, etc.) (Chute, 2016), pero en realidad acompañó, precisamente a finales de los años setenta, la creciente legitimidad social de lxs autorxs de cómics. Siguió la renovación generacional y social que iba de la mano de la creación de instituciones (organismos de consagración, reproducción, patrimonio, etc.) para un campo que poco a poco iba ganando autonomía. El «periodismo en viñetas» se benefició así de los cambios en la industria editorial del cómic y de la consolidación de nuevos públicos lectores, culturalmente más emancipados, que también ganaban en madurez y poder económico (Boltanski, 1975; Maigret, 1994). A lo largo de su historia reciente en Francia, ha seguido resueltamente la tendencia de un aumento constante de la popularidad del cómic, caracterizado por la adquisición de una nueva legitimidad cultural y la renovación del público lector en los nichos editoriales denominados de «no ficción» (Berthou, 2016).

Si tuviéramos que distinguir entre lo que el cómic hace por el periodismo y lo que el periodismo hace por el cómic, tendríamos que reconocer que el periodismo gráfico es ante todo un lugar donde se gana recíprocamente capital simbólico. El reconocimiento y los cambios en las condiciones en las que trabajan los historietistas han abierto nuevos campos para la investigación y el discurso (Mauger, 2009). El cómic ofrece al periodismo otras formas de representar la información, de acuerdo con las expectativas de la audiencia. A través de una serie de estrategias, pero también de características específicas propias del medio e inseparables de la subjetividad de lxs autorxs y de su materialización en el trazo -el dibujo-, proporciona otra forma de acceder a la información y de deconstruir continuamente el proceso que la constituye, cuando en otros lugares se borra. A cambio, el ethos de lxs periodistxs ofrece a lxs dibujantxs, a lxs guionistxs, a lxs «autorxs complextxs», la posibilidad de adquirir una mayor legitimidad, alimentando a su vez el trabajo de reconocimiento que supone reposicionar al cómic «en el terreno de lo factual, lo creíble y lo verificable» (Bourdieu, 2012: § 5).

La *Rue des rosiers* de David B, *Shenzhen* de Guy Delisle y *Nueva York* de Jochen Gerner adquieren el mismo exotismo y proximidad. [...] Poco a poco, estos cómics reinventan toda una Geografía, incluso toda una Historia, como contrapunto a la superproducción de imágenes mediáticas pseudoobjetivas, añadiéndoles a menudo un sentido crítico y cualidades subjetivas que los sitúan en una posición de testimonio duradero y creíble. (Menu, 2002)

En pocos años, el periodismo gráfico se ha extendido de forma exponencial, transnacional y transgénero, como los cómics que han pasado «del underground a todas partes», de describir las acciones de los superhéroes a examinar los fenómenos políticos y naturales, de describir catástrofes a analizar crímenes masivos, de las guerras a la discapacidad, de analizar el surgimiento del punk a popularizar los estudios *queer* y cuestionar la crisis de los suburbios. (Chute, 2016).

La situación del periodismo gráfico, en la intersección entre los campos del periodismo y el cómic, sustenta, en términos de identidades profesionales, sentimientos de pertenencia que son, cuando menos, difusos, incluso paradójicos. Mientras que Joe Sacco es licenciado en periodismo por una universidad estadounidense y puede reclamar su carné de prensa, otros, como Jean-Philippe Stassen, consideran su trabajo como el de un periodista, sin buscar el reconocimiento institucional (Mauger, 2009); en tanto que las incursiones de Frédéric Boilet en Japón se benefician de un carné de prensa concedido por una administración francesa incapaz de reconocer la condición de dibujante de cómics (Boilet, 2006: 34). En *L'Émission*

dibujada, Étienne Davodeau, co-autor con Benoît Collombat de la historia titulada «En las aguas turbias de la Quinta República: muerte de un juez» («Dans les eaux troubles de la Ve République. Mort d'un juge»)², confiesa que no pretende tener un «enfoque periodístico», pero reconoce que sus historias están «muy bien documentadas». En cambio, su coautor tiene que confesar que el medio «obliga» en cierto modo a lxs periodistxs de investigación a «adoptar la postura de un dibujante de cómics»...

Detrás de la diversificación de los formatos, de los materiales de prensa tradicionales a los *mooks*, de los álbumes a las novelas gráficas, la edición también ha influido considerablemente en la relación sensible, incluso sensorial, con la información, cediendo a la «tentación» del libro y a la artificialización de la información, sintomática de un periodo que Gilles Lipovetsky ha descrito como la era del «capitalismo de artista» (Lipovetsky, Serroy, 2013 ; Dubuisson, Nahon, 2015). En un contexto de fragilidad económica de la prensa escrita, y ante la creciente popularidad del cómic, varios medios de comunicación y organizaciones de la prensa escrita (*Libération*, *Le Monde Diplomatique*, *Le Temps*, *Le Courrier International*, etc.) también han tomado medidas. En este sentido, el periodismo gráfico se ha utilizado (y se sigue utilizando) como un medio de promoción editorial, un reclamo destinado a captar esas nuevas categorías de lectorxs cuyo consumo cultural se ha diversificado, hasta el punto de relativizar la *economía de la distinción* que en su día codificó Luc Boltanski para el campo del cómic, en el primer número de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (1975), en la línea de Pierre Bourdieu (Coulangeon, 2011 ; Lahire, 2006). Por último, el desarrollo del periodismo gráfico es también el resultado de la convergencia entre las estrategias industriales de lxs editorxs y el compromiso de lxs autorxs de practicar el periodismo «de otra manera».

El periodismo gráfico se inspira por cierto en el programa y las producciones del periodismo literario o narrativo (Meuret, 2013), pero sobre todo se apropia de las motivaciones del *new journalism* (Worden, 2015) o del periodismo *gonzo*, que favorecen la investigación en profundidad, la inmersión prolongada, lo cotidiano frente a lo excepcional, lo ordinario frente a lo elitista, y la escritura literaria que se opone a los mandatos profesionales de «objetividad» y al *churnalismo* o *binge journalism*. Al ofrecer «reportajes para ser devorados como novelas», la postura del manifiesto de la revista XXI, adoptada en 2013, pretendía ser inequívoca³. Se perfeccionó y culminó con la explotación del medio del cómic, en el mundo francófono, por *La Revue Dessinée* y, durante un tiempo, por los discursos explicativos alimentados en torno a los números por el canal web *L'Émission dessinée* (2014).

Por ello, la genealogía del periodismo gráfico remite a autores como Justin Green, Art Spiegelman, Joe Sacco y Sarah Glidden, entre muchos otros. Aunque Joe Sacco trabajó para difundir el género a escala mundial, su internacionalización se cruzó inevitablemente con las tradiciones nacionales de diseño gráfico y edición. En Francia, por ejemplo, ha acogido los primeros desarrollos de la edición alternativa y ha seguido la moda, a partir de los años noventa, de los relatos autobiográficos y sus corolarios -exploración de territorios íntimos, relatos personales, diarios de viaje, reportajes locales, etc.-, acentuando el carácter poroso del género. -L'Association⁴, por ejemplo, estructuró parte de su catálogo en torno a esta lábil frontera genérica antes de los aportes de otras editoriales: Futuropolis, Les Humanoïdes Associés, La Boîte à Bulles, Vertige Graphic, Cornélius, Delcourt, etc. Estos aportes precedieron o acompañaron a la experimentación digital en la red y a lo que algunos han considerado como el relevo de los editores de cómics mainstream, atrapados en un conocido fenómeno de concentración editorial. (Menu, 2005; Habrand, 2010).

En el caso de América Latina, el desarrollo del periodismo gráfico puede entenderse del mismo modo que en Francia o Estados Unidos. Se trata de una nueva «modalidad expresiva», estimulada por el deseo de diversificar la prensa tradicional y por nuevas formas de ejercer la profesión (Pérez Pereiro 2007: 22). A principios del siglo XXI comenzaron a surgir nuevas formas de experimentar con el cómic, vinculadas al uso de blogs y, más tarde, a las redes sociales. Ejemplos como la revista peruana *Carboncito* (2001-2017), editada por los hermanos Amadeo y Renso González, el blog *Historietas Reales* lanzado en Argentina a fines de 2004, y festivales como *Viñetas Sueltas* (Buenos Aires), *Viñetas con Altura* (Bolivia) y *Entreviñetas* (Colombia) han fortalecido y construido una comunidad de autorxs. También han dado al género autobiográfico y testimonial un lugar sin precedentes en la historia del cómic latinoamericano. Tanto creativa como académicamente, los modelos narrativos del Norte global han tenido una influencia innegable en América Latina.

Sin embargo, el significado de «periodismo gráfico» aún no se ha establecido de forma firme y definitiva. Como muestra el trabajo de Igort, la diversidad de nomenclaturas utilizadas para designar el reportaje en cómic, así como los esfuerzos por definirlo en el ámbito académico, son signos tanto de su riqueza como de su hibridez, así como el síntoma de un género aún en construcción, que remite a diferentes formas narrativas y prácticas de investigación. Impulsado por la obra de Sacco, este periodismo ha sido descrito a menudo en referencia a los cómics documentales autobiográficos. En ellos, lxs autorxs se retratan a sí mismxs interactuando con los protagonistas de la historia que se cuenta, dramatizando los avatares de la recopilación de información. Ilustran sus dudas sobre lo que dicen

lxs protagonistas de la historia, marcan la influencia de su presencia en esos testimonios y declaraciones, y ponen de relieve las posibilidades de olvido u otros sesgos de la memoria.

De este modo, la técnica del cómic documental y su uso de la autobiografía contribuyen a crear fronteras fluidas y frágiles entre las definiciones, sin que sea posible distinguir exactamente dónde empieza un género y acaba el otro. Por ejemplo, Romero-Jódar incluye el «periodismo gráfico» y el «periodismo de cómic», cuyas definiciones fueron propuestas por Charles Hatfield, Ted Rall y Jeff Adams respectivamente, en un mismo continuo genérico, al que añade la «novela gráfica documental» (Romero-Jódar, 2017:71). Johannes Schmid, por su parte, prefiere hablar de «cómic documental» cuando, como en las obras de Sacco y Glidden, se trata de reportajes pensados para durar, publicados en gran formato, frente a un ejercicio periodístico estrictamente limitado a la «actualidad candente», espectaculares o institucionales (Schmid, 2020: 318-319). Este tipo de periodismo con un desarrollo extenso se concibe en referencia a un trabajo de memoria orientado a la revelación y explicación del trauma: el «cómic documental» tendría, de hecho, el poder de reconstruir y describir acontecimientos traumáticos (Davies, 2020), hasta el punto de ser, *in fine*, instituido como «lugar de memoria traumática» (*lieu de mémoire traumatique*) (Romero-Jódar, 2017: 82).

El problema de estas definiciones es que no tienen suficientemente en cuenta una producción muy importante del periodismo gráfico que no recurre a la autobiografía. Al contrario de lo que afirma Espiña Barros (2014), si bien la autorreferencialidad es una de las características de lo que califica como «nuevo periodismo», esta dimensión no siempre está presente en los cómics llamados de «no ficción», ni mucho menos. Y existen dudas legítimas sobre si esta experiencia en primera persona permite por sí sola distinguir entre el periodismo gráfico y las biografías o relatos históricos basados en fuentes secundarias (Mickwitz, 2016: 9). Igual de legítimo sería cuestionar el alcance del concepto de *mémoire* gráfica, planteado por Thomas Couser, a la hora de definir cualquier narración basada en experiencias reales (Couser, 2012: 16). Hay que reconocer que estas definiciones no objetivan el propio trabajo de clasificación, el trabajo de distinción que realizan lxs autorxs en relación a una producción asociada a la degradación de la profesión periodística, con informaciones que informan mal, o que ya no informan. En este sentido, los términos «periodismo», «reportaje» y «autobiografía» se beneficiarían ciertamente de ser subsumidos en el concepto de «no ficción». (Mickwitz, 2016: 2).

La potencia documental no es ciertamente exclusiva de un medio en particular, pero como ha sugerido

Mickwitz, algunos medios son sin embargo más propensos al desarrollo documental que otros en la medida en que pueden presentar un estatus de «verdad» más fuerte (2016: 7). En el caso del cómic, podemos plantear la idea de que la polifonía que permite al lxs lectorxs deconstruir la información que se le presenta, es constitutivo del propio medio. Entender el periodismo gráfico implica, por tanto, convocar simultáneamente conceptos pensados en la intersección de la narrativa mediática o narratología de los medios y el análisis de los medios: *grafiación, mediagenia, cultura de medios*.

El primer término (*graphiation*), acuñado por Philippe Marion, se refiere al nivel de enunciación visual que se añade a la enunciación verbal en el cómic: «el lector-espectador de cómics está llamado», en efecto, «a hacer coincidir su mirada con el gesto del grafiador (*graphiateur*); es abrazando la huella gráfica de este último como puede participar en el mensaje». La grafiación es «la autodemostación, en el trazo, de una identidad gráfica perceptible en la especificidad subjetiva de una huella» (Marion, 1993) o, como lo ha reformulado Jan Baetens, corresponde «al modo de inscripción física de la imagen o del texto, que revela al mismo tiempo la instancia de enunciación responsable de este trazado» (Baetens, 2001). Esta «duplicidad» entre narración y grafiación ha permitido a Romero-Jódar demostrar la ventaja comparativa del cómic frente a otros medios a la hora de documentar (Romero-Jódar, 2017: 85). A ello se añade el hecho de que, «a diferencia de las tres instancias (autor, narrador, personaje) del pacto autobiográfico, no es [...] posible fijar la relación entre narración y grafiación en términos de identidad o no identidad» (Baetens, 2009: 19). Por supuesto, «siempre podemos intentar dibujar como escribimos, o pensar que lo hacemos, pero en el nivel de la lectura, a menudo hay un sentimiento de discrepancia que no tiene nada que ver con cuestiones de estado civil [...]: aunque la persona que dibuja y la que escribe sean la misma persona, en este caso el autor, no es seguro que el lector perciba de la misma manera la información proporcionada por la narración y la proporcionada por la grafiación, de modo que la instancia narrativa de una novela gráfica se leerá (casi) siempre de manera más ‘polifónica’ que la instancia narrativa de un texto literario no visual». (Baetens, 2009 : 19).

La tesis de Hillary Chute defiende una posición similar a la de Romero-Jódar y recuerda estas nociones, demostrando que el cómic, en su gramática y desarrollo histórico, estaba naturalmente predispuesto a convertirse en un medio documental e insistiendo en el hecho de que es en el documental donde el cómic puede desplegar toda la potencia de su narrativa gráfica (Chute, 2016: 16). Se establecen así las condiciones de un encuentro privilegiado y de una «fertilización cruzada» entre el periodismo y el cómic o, para uti-

lizar el neologismo *médiagenie*, modelado por Marion a partir de los términos *photogénie* y *télégénie*, la evaluación de una «amplitud»: la de la reacción que manifiesta la «fusión más o menos lograda de la[s] narración[es] con [su[s] mediatización[es], y ello en el contexto -también interactivo- de los horizontes de expectativa de un género dado» (Marion, 1997: 86). Cualquier forma de representación implica «negociar con la fuerza de inercia específica del sistema de expresión elegido» y «la opacidad del material expresivo constituye una limitación a la transparencia relativa de la representación». Lo mismo ocurre con las narrativas mediáticas: «la narrativa florece en sintonía con la interacción de la mediatividad y la narratividad». Pero algunos encuentros son más intensos que otros:

Así pues, cada proyecto narrativo puede considerarse en función de su *mediagenicidad*. Las narraciones más mediagénicas parecen capaces de llegar a buen puerto de la mejor manera posible eligiendo al socio mediático que más les conviene y negociando intensamente su «mise en intrigue» con todos los dispositivos internos de los medios. (Marion, 1997: 86)

Si un género como la información periodística tiende, en virtud de su generalidad, a extenderse por varios medios, la mediagenia constituye «un principio de evaluación global» que puede aplicarse a «diferentes narrativas mediáticas singulares». Dependiendo de la intensidad de la interacción entre un medio y una historia, la mediagenia puede variar entre los extremos, siendo fuerte o débil: «la mediagenia fuerte se basa en una especie de amor a primera vista entre una historia y su medio» (Marion, 1997: 87). El periodismo y los cómics establecen regularmente una relación de fuerte connivencia y, para ciertas historias que están disponibles bajo diferentes regímenes mediáticos -siguiendo el ejemplo de *Algas Verdes. La historia prohibida* (*Algues vertes. L'histoire interdite*), resumen de un trabajo de campo realizado durante varios años, fue publicado por primera vez por Inès Léraud y Pierre Van Hove en la *Revue Dessinée* (2017), luego como novela gráfica (La Revue Dessinée-Delcourt, 2019) antes de ser llevada al cine por Pierre Jolivet (2023) bajo el título *Algas verdes: la investigación prohibida* (*Algues vertes. L'enquête interdite*), su «protagonismo multimedia» puede describirse como *transmediagenia*, especialmente extendida en los medios de comunicación contemporáneos y en los grandes reportajes de prensa. Nos invita a considerar «la mediagenia de sus diferentes tratamientos mediáticos» (Marion, 1997: 87).

La elección del medio del cómic, además de su grado de connivencia con la narración, permite también, según las cualidades que Benoît Collombat distingue a través de la empresa de la *Revue Dessinée*, hacer florecer una forma de «periodismo aumentado» y, según

Inès Léraud, que es sin embargo periodista radiofónica, distanciarse del reportaje radiofónico para llegar a un público diferente, pero también para desprenderse de la «imagen de connivencia con el poder» que acompaña frecuentemente a la figura del periodista (Rocher, 2019). Basada en una gran cantidad de testimonios presenciales y documentos científicos, periodísticos y jurídicos, una selección de los cuales se puede encontrar en el apéndice del libro, la investigación de Léraud, en esta versión revisada, confiesa el uso de la ironía «inherente al género de la caricatura como instrumento de crítica social y política» (Léraud, Van Hove, 2019). A través de una narrativa singular, el género reconecta inevitablemente con parte de los orígenes del cómic y la tradición de tratar la actualidad en tiras. Y aunque algunas de las historias parecen tener un fuerte sesgo autobiográfico, la mayoría de las veces la autobiografía es la clave de su atractivo universal.

Así lo demuestra el enfoque de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemerrier en *Le Photographe* (Dupuis, 2003-2006), y el enfoque similar adoptado por Alain Keller, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemerrier en *Les Nouvelles d'Alain* (XXI, 2009-2010). En cada caso, los tres artistas gráficos optan por una «visión a nivel humano», pero que nos permite deslizarnos imperceptiblemente de lo individual a lo colectivo, para «epopeyizar» el mundo en una relación subjetiva con la veracidad (GUIBERT, 2003: 58-61). En ambos casos, la imbricación del dibujo y la fotografía, a menudo objeto ella misma de *regrafiación* (*regraphiation*) o *remediación* (*remédiation*), permite «una homogeneización de la huella propicia a la narración mediagena» (Marion, 2011: 299). Paradójicamente, el propio uso de la fotografía, contrariamente a una simple función indicial, participa en la «memorización» de la historia individual y colectiva. Como señala Isabelle Delorme, «cuando esta técnica se utiliza en un álbum, refuerza la función memorial y potencia la relación de la historia con lo íntimo y el pasado». Dejar entrever al lector la «representación fotográfica» del autor equivale a «compartir con los demás la realidad de esta existencia y aumentar su superficie memorialística»:

Además, como estas historias individuales cuentan parte de nuestra historia contemporánea, la inserción de instantáneas fotográficas que dan testimonio de acontecimientos relacionados con el siglo XX aumenta nuestra capacidad para recordarlos. (Delorme, 2015)

Así pues, el uso del dibujo no se limita a ofrecer una alternativa a la «saturación» del uso de la fotografía en la Francia de los años cuarenta, señalada por André Bazin como un proceso que luego se fue desplegando a escala global en un mundo cada vez más saturado de imágenes audiovisuales (Chute, 2016: 20). Un medio no sustituye al otro, sino que el dibujo desplaza su

recepción dentro de obras documentales en las que la función de los diferentes regímenes visuales (texto, dibujo, fotografía) cumplen otras funciones y trabajan «en tensión», más allá de una simple voluntad de autenticación de la información, o de validación testimonial, y en un lenguaje híbrido, donde cómic y documental se encuentran en una relación fundamen-

talmente *intermedial* (Flinn, 2018: 140). Como resultado, el periodismo adquiere una nueva identidad por el trastocamiento de sus dispositivos mediáticos basados en aquellos específicos del cómic.

NOTES

^{1.} <http://backstage.futuropolis.fr/debat/blog/a-propos-des-cahiers-ukrainiens-quelques-mots-d-igort>. Una valoración similar puede encontrarse en la reseña del libro en la página web de ActuaBD, que lo describe como un «facsimilar de un cuaderno de notas», alabando la «riqueza de testimonios» traídos por el autor, la cohabitación de «historietas», «dibujos libres» y «largas narraciones» que «transcriben fielmente» conversaciones y encuentros y sitúan al autor lo «más cerca posible de la realidad» (<http://www.actuabd.com/Les-Cahiers-ukrainiens-Par-Igort>).

^{2.} *L'Émission dessinée* (05/11/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zgTsApPULSs&t=908s>), la investigación se reeditó en forma de álbum: *Cher pays de notre enfance. Enquête sur les années de plomb de la Ve République (Querido país de nuestra infancia. Investigación sobre los años de plomo de la Vta República*, París, Futuropolis, 2015).

^{3.} https://www.revue21.fr/wpcontent/uploads/2014/07/XXI21_Manifeste.pdf

^{4.} Editorial francesa, creada oficialmente en 1990, cuyos inicios (fanzinat) se remontan a 1982-1984, con un nombre inspirado en la ley del 1 de julio de 1901 y la libertad de asociación. Para conocer la historia de la empresa y su catálogo editorial, véase <https://www.lassociation.fr/infos/>.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA:

- Baetens, J., 2009. « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », Cahiers de narratologie, vol. 16 (*Images et récits*), <https://journals.openedition.org/narratologie/974>
- Baetens, J., 2001. « Un dessinateur qui pense. À propos de Martin Tom Dieck », *Image and narrative*, n° 3, <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/janbaetens3.htm>
- Berthou, B. éd., 2016. *Editer la bande dessinée*, Paris : Edition du Cercle de la librairie (Pratiques éditoriales »).
- Boilet, F., 2006. *L'apprenti japonais*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- Boltanski, L., 1975, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, p. 37-59.
- Bourdieu, S., 2012. « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *Contextes*, vol. 11 (*Le littéraire en régime journalistique*) <https://journals.openedition.org/contextes/5362>
- Cabu, 2007. *Cabu reporter-dessinateur. Les années 70*, Issy-Les-Moulineaux, Vent d'Ouest.
- Chaney, M. A., 2011. *Graphic Subjects Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison : The University of Wisconsin Press.
- Chute, H., 2016. *Disaster Drawn : visual witness, comics, and documentary form*, Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press.
- Coulangeon, Ph., 2011. *Les métamorphoses de la distinction. Inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris : Grasset (« Mondes vécus »).
- Couser, T. G., 2012. *Memoir : An Introduction*, Oxford : Oxford University Press.
- Davies, D., 2020. « Introduction : Documenting Trauma in Comics », Davies, D. & Rifkin, C. (eds.), *Documenting Trauma in Comics Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage*, Londres : Pallgrave MacMillan, p. 1-26.
- Delorme, I., 2015. « Pratiques et incursions de la photographie dans les récits mémoriels historiques en bande dessinée », *Lettre du séminaire Arts et Société*, Centre d'Histoire de Sciences Po, n° 70.
- Dubuisson E., Nahon V., 2015. « Quel est le secret du succès des mooks », *Daily Science*, <https://dailyscience.be/24/02/2015/quel-est-le-secret-du-succes-des-mooks/>
- El Refaie, E., 2012. *Autobiographical Comics : Life Writing in Pictures*, Jackson : The University Press of Mississippi.
- Espiña Barros, D., 2014. « Apuntes a Notas al pie de Gaza. El cómic periodístico de Joe Sacco », *CuCo, Cuadernos de cómic*, n° 2, p. 92-108, <https://doi.org/10.37536/cuco.2014.2.1325>
- Flinn, M. C., 2018. « Photography as Narrative, Aesthetic, and Document in Documentary bande dessinée : Emmanuel and François Lepage's *La Lune est blanche* (2014) », *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*, vol. 2, n° 2, p. 137-159, <https://doi.org/10.1353/ink.2018.0010>
- Guibert, E., 2003. « Entretien avec Emmanuel Guibert », *La Lunette*, n° 2, p. 58-63.
- Habrand T., 2010. « La récupération dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés », *Textyles*, vol. 36-37 (*La bande dessinée contemporaine*, B.-O. Dozo, F. Preyat éd.).
- Hatfield, C., 2005. *Alternative Comics : an emerging literature*, Jackson : The University Press of Mississippi.
- Lahire, B., 2006. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte.
- Levêque S., Ruellan, D. éd., 2010. *Journalistes engagés*, Rennes, PUR (« Res publica »).
- Lipovetsky, G., Serroy, J., 2013. *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris : Gallimard.
- Maigret, E., 1994. « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux. Communication-Technologie-Société*, n° 67, p. 113-140.
- Marion, Ph., 1993. *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-La-Neuve : Academia.
- Marion, Ph., 1997. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, vol. 7 (*Le récit médiatique*, M. Lits éd.), n° 86, p. 61-87.
- Marion, Ph., 2011. « La guerre prise de vue. De *Shooting War* au *Photographe* », *Lignes de front*, M. Porret éd., Genève : Georg (« L'Équinoxe »), p. 287-312.
- Mauger, L., 2009. « Le journalisme est-il dans la bulle ? », <http://revue21.fr/le-journalisme-est-il-dans-la>.
- Menu, J.-Ch., 2005. *Plates-bandes*, Paris : L'Association (« L'Éprouvette »).
- Menu, J.-Ch., 2002. « L'Association et le reportage », *Neuvième Art*, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/lassociation-et-le-reportage>
- Meuret I., 2013. « Petite histoire du format long », *La revue des médias*, <https://larevuedesmedias.ina.fr/petite-histoire-du-format-long>
- Mickwitz, N., 2016. *Documentary Comics : Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*, Londres : Pallgrave MacMillan.
- Pérez Pereiro, M., 2007. « El cómic periodismo como nuevo género interpretativo del periodismo impreso. La legitimidad de Gorazde de Joe Sacco como crónica periodística », *Jornadas Journalism e Democracia*, Universidad Santiago de Compostela, p. 20-29.
- Preyat, F., Tilleuil, J.-L. éd., 2024. *Bande dessinée et engagement*, Bruxelles, Peter Lang.
- Rocher, B., 2019. « Bulles d'info », *Grazia*, <https://www.grazia.fr/news-et-societe/societe/bulles-dinfo-117848.html#item=1>
- Romero-Jódar, A., 2017. *The Trauma Graphic Novel*, Londres : Routledge.
- Schmid, J., 2020. « Comics as Memoir and Documentary : a Case Study of Sarah Glidden », *Documenting Trauma in Comics Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage* (Davies, D., Rifkin, C. eds.), Londres : Pallgrave MacMillan, p. 317-333.
- Worden, D., 2015. « Introduction : Drawing Conflicts », *The Comics of Joe Sacco : Journalism in a Visual World*, Worden, D. (ed.), Jackson : The University Press of Mississippi, p. 3-18.

