

Pérez, Pepo.

Pérez García, Juan Carlos.

Profesor Contratado Doctor

Universidad de Málaga

Departamento de Arte y Arquitectura

Grupo de investigación "Poéticas de la ficción en las artes de la contemporaneidad"

Historietas fotográficas: algunos usos de la fotografía en el cómic

Photo-comics: some uses of photography in comics

PALABRAS CLAVE

Cómic, dibujo, fotocollage, fotografía, fotonovela.

KEY WORDS

Comics, drawing, photocollage, photography, photonovels.

RESUMEN

En esta comunicación abordamos brevemente la genealogía histórica de las relaciones entre cómic y fotografía, con casos de estudio que van desde pioneros del cómic de finales del siglo XIX a la fotonovela como género comercial, durante su apogeo entre los años 40 y 60, y su posterior "apropiación" por artistas visuales y autores de cómic con fines satíricos e irónicos. Se estudian asimismo casos más recientes dentro de la tradición de novela gráfica, en los que se acude al uso de la fotografía con intención documental y testimonial, humorístico, autorreferencial o de autoficción. Entre ellos algunas obras del autor de la comunicación.

ABSTRACT

This paper addresses the historical genealogy of the relationship between comics and photography, with case studies ranging from comic pioneers of the late nineteenth century to the photo-novel as a commercial genre, during its heyday between the 40s and 60s, and its subsequent "appropriation" by visual artists and comic authors for satirical and ironic purposes. More recent cases within the graphic novel tradition are also studied, in which the use of photography is used with documentary and testimonial, humorous or self-referential and self-fiction intent. Among them some works of the author of this paper.

INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre cómic y fotografía se pueden rastrear hasta finales del siglo XIX, cuando diversos dibujantes incorporaron los hallazgos de series fotográficas como las realizadas por Eadweard Muybridge. Como veremos, la fotonovela surgió en los años 40 como género comercial imitando cómics que a su vez remedaban melodramas cinematográficos. Más recientemente, la novela gráfica ha usado fotografías en sus viñetas por razones documentales. Esta comunicación examina algunas obras ejemplificativas de esta tradición intermedial fotografía-cómic y varios casos de estudio del autor de estas líneas.

METODOLOGÍA

Este trabajo forma parte de una investigación teórico-plástica como miembro del Grupo de investigación "Poéticas de la ficción en las artes de la contemporaneidad" (HUM-941), expuesta previamente en un capítulo para el libro colectivo *Intermedialidad, transmedialidad y multimodalidad en el cómic* (en prensa, un trabajo fruto de la acción COST iCON-MICS Action. *Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area*) y en una comunicación del III Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic de la Universidad de Zaragoza (abril 2022). En ambos casos nos hemos centrado en aspectos históricos y teóricos; aquí enfatizaremos la praxis artística. Usaremos herramientas de análisis de Historia del arte, Estética y Bellas artes, y expondremos varias historietas de producción propia donde se emplearon fotocollage y dibujo.

DESARROLLO

De entrada, veamos una breve genealogía de la relación cómic–fotografía, que sobrevolará la fotonovela como género comercial (años 40-60, apogeo) y su posterior revival irónico y posmoderno (años 70-80), para aterrizar en una corriente reciente de la novela gráfica que ha recurrido al uso de la fotografía.

1. Precursores

Las intersecciones cómic–fotografía se pueden remontar a dibujantes como A. B. FROST, pionero del cómic estadounidense. En 1878, ya por entonces un ilustrador establecido, Frost ingresó en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania para estudiar con el pintor Thomas Eakins, en una etapa en que este estudiaba las series fotográficas de Muybridge (particularmente, las de caballos de 1878-1879). Eakins quería incorporar sus hallazgos a la pintura; se había comprado una cámara y llegó a proyectar imágenes sobre el lienzo con una linterna mágica. Así, los primeros cómics de Frost (1879-1880) fueron un desarrollo humorístico en secuencias dibujadas de la imagen en movimiento que había aprendido en las series fotográficas de Muybridge como parte del entorno de Eakins. Las secuencias de Frost compartían un rasgo importante con las primeras planchas cronofotográficas de Muybridge: el interés en capturar en papel las curvas dinámicas de la actividad espontánea mediante una retícula repetitiva (Smolderen, 2014, 120-123). En esta época Frost no era el único creador del cómic, cuando aún no tenía ese nombre, en cuyo horizonte se abría el mundo de la imagen en movimiento; esa preocupación por reflejar el paso del tiempo a través de la imagen condujo a repetir fondos y planos de una viñeta a otra (García, 2010, 56-57). Un modelo de diseño repetitivo que será clave para los historietistas de los suplementos de prensa que proliferarán a finales del siglo XIX y comienzos del XX y que suponen el nacimiento del cómic como medio de masas.

2. ¡Fotonovelas!

La fotonovela surgió en buena medida desde el cómic, en el “cruce de caminos” con la tradición del cine (Sohet, 1997, 106). Viñetas fotográficas con actores posando y bocadillos de diálogo, líneas de movimiento dibujadas y otros recursos que el cómic había desarrollado. Como género comercial la fotonovela emerge en los 40, primero en México en 1943, como “una ampliación del lenguaje del cómic, desarrollada por moneros¹ profesionales que encuentran en el collage fotográfico una fructífera extensión de la pluma y el pincel” (Aurrecoechea y Bartra, 1993, 194) para lograr verosimilitud y ahorrar tiempo de producción. Se trata de fotonovelas con temáticas de “arrabal” (crimen-romance) o de aventuras de luchadores famosos como Santo, realizadas por moneros como José GUADALUPE CRUZ o RAMÓN VALDIOSERA, que rápidamente crearon escuela. Fotonovelas dirigidas al público adulto, igual que cómics previos de dibujo realista como Don Proverbio (1941-1948), melodrama moralizante publicado en la popular revista Pepín con guiones de CARLOS DEL PASO y de YOLANDA VARGAS DULCHÉ, y dibujos de ANTONIO GUTIÉRREZ, maestro del medio tono o “café con leche” (por la impresión en tinta sepia). Entre los años 40 y 80, las fotonovelas gozaron de gran éxito en Latinoamérica; en México en particular fueron inmensamente populares con géneros como el criminal, el erótico, el romántico o las aventuras de estrellas de lucha libre; en 1976 se publicaban casi catorce millones de ejemplares mensuales (Herner, 1979, 115).

En Europa las primeras fotonovelas aparecieron en la posguerra en revistas femeninas italianas, primero en *Il mio Sogno* (“Nel fondo del cuore”, 1947) y rápidamente en *Bolero-Film*, *Grand Hôtel* y otras. La intención era trasladar a la secuencia fotográfica el modelo previo de “novelas dibujadas”, cómics de revistas femeninas que imitaban personajes, poses y tropos del cine sin ser verdaderas adaptaciones (Baetens, 2019: 12). Estas primeras fotonovelas italianas fueron melodramas sobre el descubrimiento del “amor verdadero” con actrices como GIANNA LORIS (Gina Lollobrigida luego) o SOPHIA LOREN. En los 50 la fotonovela se extendió desde Italia y Francia hacia Bélgica, España o Portugal con numerosas cabeceras autónomas que leían tanto mujeres como hombres. Su popularidad llegó hasta mediados de los 60, cuando la televisión afectó a la relevancia del género. Pero todavía en 1962 CHRIS MARKER denominaba provocativamente a su mediometraje *La jetée* “un photo-roman” en los créditos iniciales. Con sus fotos fijas —combinadas con música y una voice-over “desestabilizadora que hace dudar de la autoridad de la imagen” (Montalvo y Silvente, 2021, 604)— *La jetée* señalaba la condición última del cine: fotogramas congelados cuyo movimiento es mera ilusión. Y reivindicaba un género despreciado por la cultura highbrow, la fotonovela, remediación fotográfica de cómics dibujados que a su vez intentaban remedar el realismo fotográfico del cine.

En los 70 y 80 abundó el revival irónico y satírico de la fotonovela, en declive como género comercial. En el ámbito del cómic este fenómeno se constata en los fotocollages y fotonovelas que menudearon en revistas satíricas como la francesa *Hara-Kiri* (1960-1989) o la española *El Papis* (1973-1987). Firmas destacadas del comix underground barcelonés revisitaron igualmente la fotonovela desde posiciones contraculturales y tergiversadoras con espíritu subversivo. Como la fotonovela “*La Caperucita Encantada en el Bosque Rojo*” (1980), fotomontaje delirante con guion de NAZARIO publicado en la revista de cómic para adultos *El Víbora*. Creadores señeros de la movida madrileña también se apuntaron a la fotonovela contracultural con “*Toda tuya*” (1982), con guion y dirección de PEDRO ALMODÓVAR y fotos de PABLO PÉREZ MÍNGUEZ, protagonizada por Patty Diphusa (encarnada por FABIO “MCNAMARA”) y publicada en *El Víbora*. Entretanto, ROBERT CRUMB, estrella del comix underground estadounidense de los 60 y 70, protagonizaba varias fotonovelas grotescas publicadas en la antología *Weirdo* (1981-1993), que él mismo editaba entonces. El referente aquí era su principal maestro, HARVEY KURTZMAN. En la revista *Help!* (1960-1965), dirigida por Kurtzman, se publicaron fotonovelas satíricas con participación de los futuros Monty Python JOHN CLEESE y TERRY GILLIAM (el joven Crumb, de hecho, colaboró en alguna).

¹ En México se denomina moneros a quienes realizan caricaturas e historietas.

3. Fotografías en ensayos y reportajes gráficos en cómic

De México también destaca el legendario monero Rius (Eduardo del Río), pionero a nivel mundial del ensayo gráfico con su Cuba para principiantes (1966) —el primero de sus libros de cómic temáticos “para principiantes”, verdaderas protonovelas gráficas— y con su serie Los agachados (1968-1977), donde abordó temáticas para adultos (historia, política, sexo, religión y un largo etcétera) usando fotografías puntuales para documentar las alusiones a la realidad; el tono dominante era humorístico pero con clara intención didáctica, a veces panfletaria, crítica siempre.

El escocés EDDIE CAMPBELL es otro precursor del cómic ensayístico, cuya longeva carrera empezó con tebeos fotocopiados en el underground británico de finales de los 70. Pionero de la novela gráfica, dentro de su monumental serie autobiográfica Alec (1981-2005) publicó Alec: How to Be an Artist (1997-2001), un ensayo en el que reflexiona sobre su propia carrera artística, la forma del cómic y el auge y declive del boom de novela gráfica de los 80. Entre sus viñetas dibujadas inserta ocasionales viñetas ajenas y fotografías de artistas a los que alude: Alan Moore, Andy Warhol, etc. El hartazgo de Campbell por lo autobiográfico le condujo a la novela gráfica The Fate of the Artist (2006), un ejercicio de autoficción y puesta en abismo de su papel como artista “obsesionado” por relatar todo cuanto le ocurre. Su desmontaje metaficcional empieza en la cubierta, un autorretrato “dividido” por áreas, prosigue en el interior con citas a múltiples formatos tradicionales (tiras de prensa, texto ilustrado, cómic “puro”, fotonovela) y termina en la contracubierta, el envés del “lienzo” de este autorretrato del artista en crisis.

Otro ejemplo reciente es Le photographe (2003-2006), de DIDIER LEFÈVRE, EMMANUEL GUIBERT y FRÉDÉRIC LEMERCIER, novela gráfica construida a partir de las fotos y recuerdos del reportero gráfico Lefèvre sobre una expedición de Médicos Sin Fronteras en el Afganistán de 1986. El testimonio de Lefèvre sobre los desastres de la guerra afgano-soviética, narrado en primera persona, se representa en las viñetas dibujadas por Guibert. Pero entre ellas se interpolan las fotografías de Lefèvre, que remiten a la fotonovela tradicional sin serlo realmente: es una obra de no ficción sin bocadillos ni actores posando, con fotografías de un reportero tomadas en un país en guerra, la huella indicial de que aquello sucedió. Ese contraste supone un choque de significado entre la invención de todo dibujo y el index de la realidad, el “Esto ha sido” (Barthes, 2006, 91) como noema de la fotografía.

Le photographe ha sido una influencia clave en numerosas obras posteriores. En su estela fue concebida La grieta (2016), del fotógrafo CARLOS SPOTTORNO y el reportero GUILLERMO ABRIL, dos periodistas que se acercan a la novela gráfica desde fuera de la tradición del cómic. Un trabajo que encaja en cierta tendencia a retomar el lenguaje de la fotonovela para el periodismo de investigación, acorde al rechazo general contemporáneo de la ficción en favor del documental (Baetens, 2017, 245). La grieta es un reportaje gráfico sobre refugiados y emigrantes en las fronteras de la UE, desarrollado a partir de una serie comenzada en El País Semanal. Inspirada de manera confesa en el lenguaje de la novela gráfica —Le photographe, Maus, Persépolis, los cómics periodísticos de Joe Sacco—, en La grieta no hay un solo dibujo. Todo son fotografías, distribuidas con diseños propios del cómic o la fotonovela tradicional. A diferencia de esta, aquí tampoco hay bocadillos, ficción o actores: es un reportaje sobre emigrantes y fronteras europeas que sigue los códigos profesionales del periodismo. En 2022 Spottorno y Abril han publicado La falla, un fotolibro similar que surge tras una exposición sobre el Tirolo creada por invitación de un programa artístico austríaco.

4. Casos de estudio del autor

4.1. Colaboraciones para El Estafador (2009-2010)

Empecé a usar la fotografía en cómics para el semanario satírico digital El estafador (2009-hoy), inspirado por Le photographe y por cómics previos de JUANJO SÁEZ (quien también colaboraba en El estafador). Así realicé “Sin título” (Pérez, 2009b) para El Estafador #16: La Navidad, una historieta digital para web compuesta solo por fotos apropiadas: anuncios de productos navideños, niños cantores del sorteo de Lotería Nacional, el Rey durante su “tradicional discurso” de Nochebuena, presentadores de las campanadas de Año Nuevo, fotogramas de películas que se emiten en navidades (Figura 1). Un fotocollage no sequitur que se unificó visualmente mediante el dibujo de marcos y bocadillos a mano alzada; los diálogos inventados (una “discusión familiar” de cena navideña) generaban la ilusión de un relato inexistente en las fotografías, a veces en contrapunto irónico con ellas. Para El Estafador realicé otros collages humorísticos con fotos integradas junto a viñetas dibujadas. V.gr., “Una breve historia de los rechazados del arte” (Pérez, 2009a); la historieta muda



Figura 1. Pepo Pérez, “Sin título”, archivo digital, 2009.

“Family Affair” (Pérez, 2010a), dibujada por entero salvo la foto final; o “Drogas: tan sólo algunos datos” (Pérez, 2010b), donde alternaba el dibujo con fotos para documentar hechos históricos o contraponer costumbres de diferentes épocas.

4.2. “Spanish Revolution” (2011)

En 2011 realicé junto con el guionista Santiago García dos historietas elaboradas poco después del inicio de la acampada madrileña en Sol en mayo de 2011, inspiradas por el movimiento del 15-M y publicadas en internet. Castro Flórez indica:

Santiago y Pepo dan cuenta de la necesidad de todos los que estaban allí de establecer un relato, de narrar lo que estaba pasando y cómo se encontraban sin cobertura para sus teléfonos móviles. En buena medida, este cómic digital surge de esa urgencia por sedimentar “la crónica individual” de lo acontecido. Y, además, este cómic se colgó en la red el 21 de mayo, cuando solamente había pasado una semana del comienzo de las acciones insumisas contra el “estado de las cosas” (2016, 328, énfasis original).

La primera historieta estaba completamente dibujada (García y Pérez, 2011a); en la segunda (García y Pérez, 2011b), las viñetas dibujadas (Figura 2) se alternaron con “una serie de documentos, que funcionan como un archivo, como páginas de youtube, fotografías reales, emails, tweets o imágenes de televisión, en un intento de aprehender el presente, que finalizan con la carga policial para desalojar la acampada de Barcelona” (Dapena, 2015, 81).

4.3. “Eso era antes, esto es ahora” (2015)

En 2015 participé en el libro colectivo Antología del cómic malagueño. No había premisa temática pero decidí realizar un capítulo de cómic experimental sobre la crisis de identidad y memoria colectiva derivada del impacto de la crisis financiera en España durante 2010-2014. En “Eso era antes, esto es ahora” (Pérez, 2015) combiné diferentes lenguajes y códigos visuales: viñetas dibujadas con fotografías propias o apropiadas de dibujos de gran formato y de grafitis, de stencils en espacios urbanos y otros. Las relaciones de sentido entre imágenes se dejaban al lector, con alusiones a la historia española (Figura 3). Hubo desplazamientos de significado a través de la recontextualización de imágenes, y se exploraron las posibilidades del diseño de cómic, que permite la simultaneidad de viñetas en página para generar relaciones visuales y semánticas entre ellas. Fue un trabajo alentado por mi investigación posdoctoral sobre representación de la memoria, y también por obra como el proyecto multimedia de ROGELIO LÓPEZ CUENCA Málaga 1937. Nunca más (2007) o la novela gráfica de EDDIE CAMPBELL The Lovely Horrible Stuff (2012), un ensayo sobre el dinero que partía de experiencias personales y reflexiones antropológicas a partir de la crisis financiera de 2008 donde se combinaba, vía Photoshop, figuras dibujadas con fotos de fondo (tomadas por el artista) y viceversa, en un continuo de “foto-dibujo”. A diferencia del collage analógico tradicional, en el que se pegan elementos de diferentes materiales, “en el Photoshop todo está hecho de la misma materia; en otras palabras, de píxeles, y puedes manipularlo todo a la vez” (Campbell y Pérez, 2013).

4.4. “David Bowie” y “Prince” (2016)

Cuando en enero de 2016 falleció sorpresivamente David Bowie, desde la revista Rockdelux me encargaron una página para el siguiente número impreso, un especial sobre el músico. El reto se materializó en una historieta (Pérez, 2016a) con un diseño de retícula regular para dar continuidad a un “solo dibujo” de fondo entre viñetas, cada una realizada con diversos estilos gráficos y tonos cromáticos para evocar los “cambios camaleónicos” de Bowie (Figura 4). Para mayor



Figura 2. Santiago García y Pepo Pérez, “Spanish Revolution #2: Barcelona” (detalle), archivo digital, 2011.



Figura 3. Pepo Pérez, “Eso era antes, esto es ahora”, página 2, archivo digital, 2015.

eclecticismo visual se usaron fotos y capturas de pantalla que introdujeron el index documental de lo fotográfico; de cara a integrarlo con el material dibujado se emplearon de nuevo marcos y rotulaciones manuales. Los textos estaban escritos en primera persona, como si fuese mi voz como autor; solo al final se revelaba que la "corriente de pensamiento" procedía de Bowie, aún "no consciente" de su muerte.

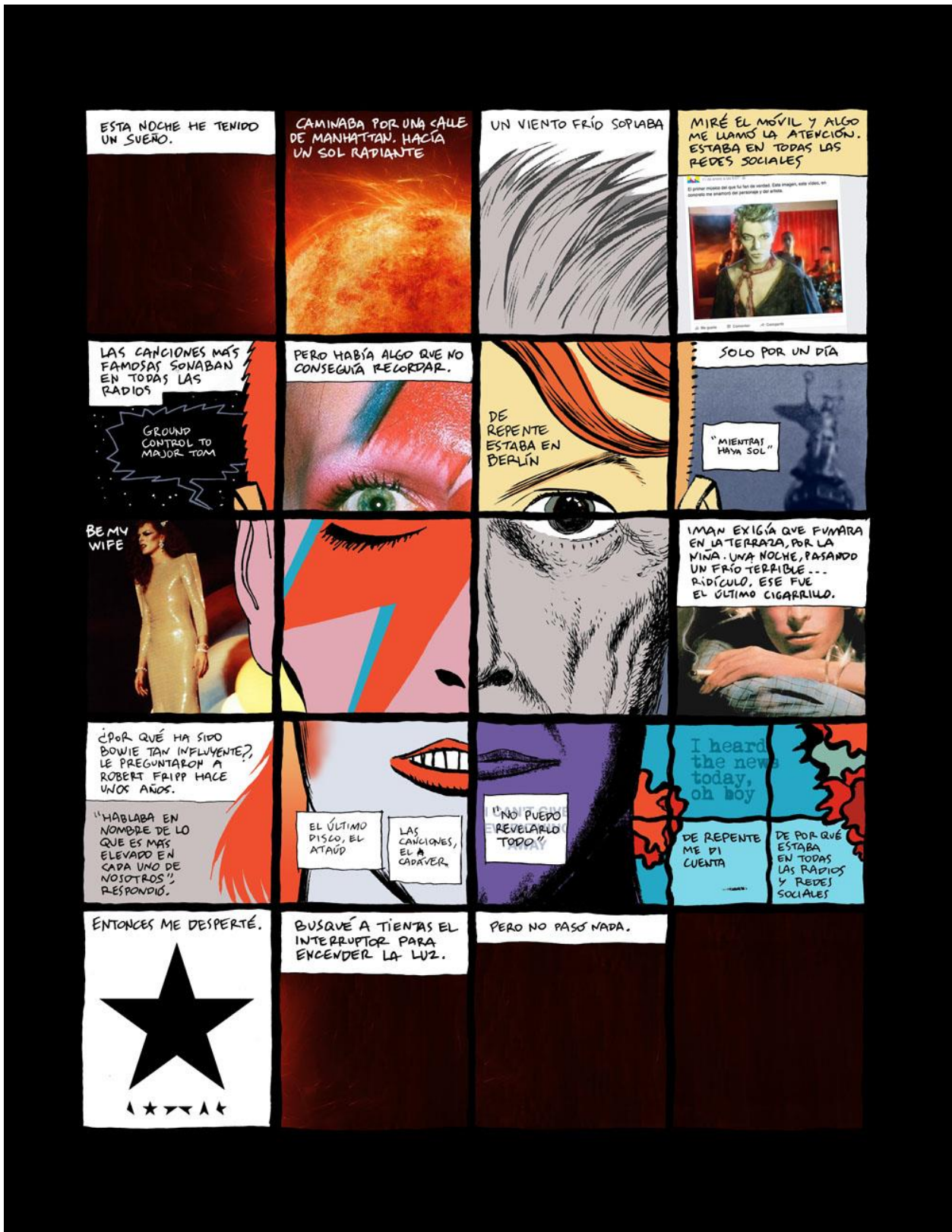


Figura 4. Pepo Pérez, "David Bowie (1947-2016)", archivo digital, 2016.

En abril de 2016 falleció súbitamente Prince, y me encargaron nueva historieta para Rockdelux. El reto ahora era cómo resolver el problema de que lo que había sido una historieta especial o única, la de Bowie, se había convertido en “serie”. Para no repetirme empecé con voz ajena (un bocadillo con una cita de Neko Case sobre Prince) para girar hacia un relato confesional basado en mis recuerdos juveniles sobre el músico de Mineápolis; es decir, esta vez la primera persona del texto sí correspondía realmente al autor. La estrategia visual fue parecida a la pieza sobre Bowie: retícula regular de cinco tiras de cuatro viñetas con un gran dibujo de Prince que se continuaba entre viñetas, complementado por un collage de imágenes que incluyeron fotografías: de discos y actuaciones del músico, de un autorretrato mío en fotomatón y de una entrada de concierto en Marbella de 1990 (Figura 5). Aquí la fotografía funcionaba como documento íntimo para relacionar los hechos biográficos del músico con los autobiográficos del autor del cómic.

CONCLUSIONES

El empleo de fotografías en el cómic presenta diferentes finalidades según el caso de estudio y el contexto histórico, pero en el cómic decimonónico hubo dibujantes que se inspiraron en series fotográficas. Y la influencia del cine en el cómic, casi hegemónica entre los años 40 y finales del siglo XX, no es unívoca. Así, la fotonovela no surgió solo como remediación del cine sino también de cómics que buscaban la verosimilitud realista de la imagen fotográfica y del cine. De hecho, en México las fotonovelas pioneras fueron realizadas por historietistas, que aplicaron recursos del cómic como bocadillos de diálogo, líneas de movimiento y otros retoques dibujados. Y cuando la fotonovela entra en declive como género comercial en los 60, a menudo son autores de cómic quienes se apropian de la forma con fines satíricos o de ironía posmoderna. Por último, en la novela gráfica del siglo XXI se ha acudido a la fotografía como contrapunto documental y testimonial a las viñetas dibujadas, y otras veces con intención humorística. Solo hemos examinado algunos casos de estudio, entre ellos cómics del autor, pero podrán ampliarse en futuras publicaciones.

FUENTES REFERENCIALES

- Aurrecochea, J. M. y Bartra, A. (1993). *Puros cuentos II. Historia de la historieta en México. 1934-1950*. Grijalbo.
- Baetens, J. (2017). *Pour le roman-photo*. Les Impressions Nouvelles.
- Baetens, J. (2019). *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*. University of Texas Press.
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Campbell, E. y Pérez, P. (2013). Entrevista realizada vía email.
- Castro Flórez, F. (2016). Al filo de los acontecimientos. [Unas consideraciones en torno a algunos cómics digitales indignados]. En vv.AA., *Cómic digital hoy. Una introducción en presente* (pp. 324-340). ACDCómic. <https://www.acdcomic.es/comicdigitalhoy/12-AI-filo->

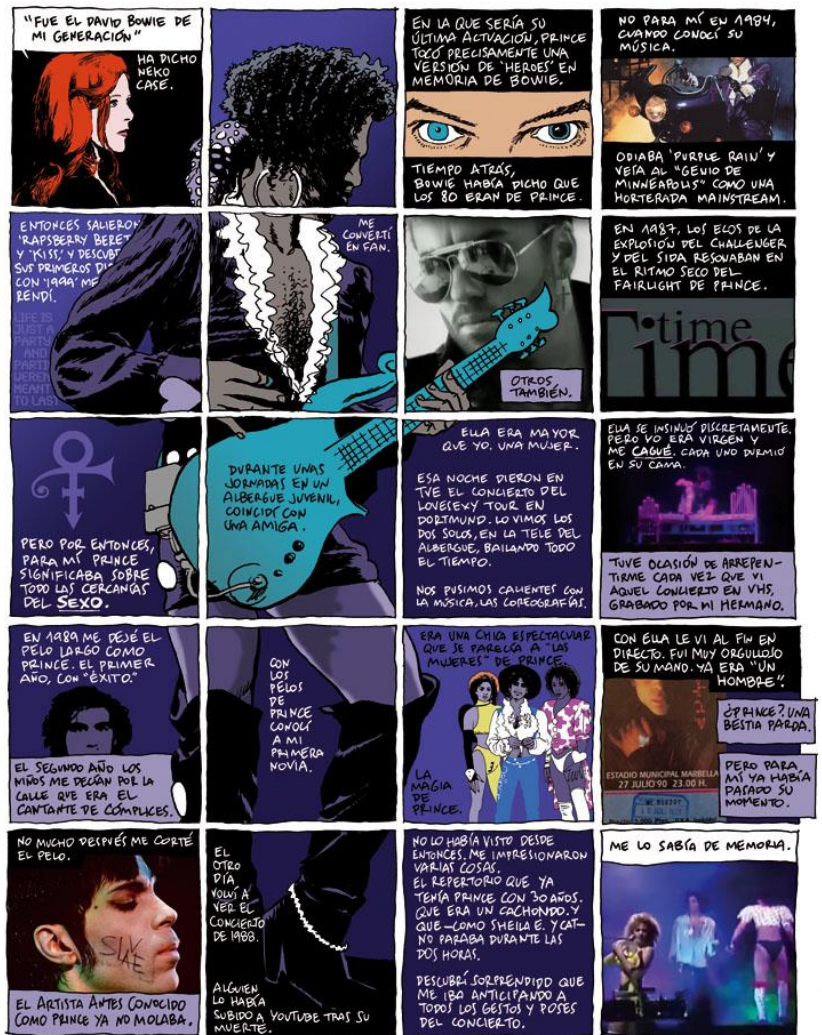


Figura 5. Pepo Pérez, “Prince (1958-2016)”, archivo digital, 2016.

- Dapena, X. (2015). 'Nobody Expects The Spanish Revolution': memoria indignada e imaginarios de la historia en la narrativa gráfica española contemporánea. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(1), 79-107. http://www.antonioaltarriba.com/wp-content/uploads/2016/12/Nobody_Expect_The_Spanish_Revolution_m.pdf [12.06.2022]
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri.
- García, S. y Pérez, P. (2011a). "Spanish Revolution", en Es muy de cómic. <http://pepoperez.blogspot.com/search/label/spanish%20revolution>. Republicada en formato impreso en Pinya, T. y Mejan, P. (coords.), *Yes We Camp! Trazos para una (r)evolución* (pp. 11-12). Dibbuks.
- García, S. y Pérez, P. (2011b). "Spanish Revolution #2: Barcelona", en Mandorla. <http://santiagogarciablog.blogspot.com/2011/06/barcelona-spanish-revolution-2.html> Republicada en formato impreso en Pinya, T. y Mejan, P. (coords.), *Yes We Camp! Trazos para una (r)evolución* (pp. 84-88). Dibbuks.
- Herner, I. (1979). *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*. Universidad Autónoma de México / Editorial Nueva Imagen.
- Montalvo, B. y Silvente, M. J. (2021). El cómic y su relación con el arte en fotogramas. En J. A. Gracia Lana, A. Asión Suñer, y L. Ruiz Cantera (Coords.), *Dibujando historias. El cómic más allá de la imagen* (pp. 599-606). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Pérez, P. (2009a). Una breve historia de los rechazados del arte. *El estafador #4: No leas cómics*. <https://elestafador.com/2009/09/el-estafador-4-no-leas-comics/> [12.06.2022]
- Pérez, P. (2009b). Sin título. *El Estafador #16: La Navidad*. <https://elestafador.com/2009/12/el-estafador-16-la-navidad/> [12.06.2022]
- Pérez, P. (2010a). Family Affair. *El Estafador #18: La familia*. <https://elestafador.com/2010/01/el-estafador-18-la-familia/> [11.06.2022]
- Pérez, P. (2010b). Drogas: tan sólo algunos datos. *El Estafador #20: Droga*. <https://elestafador.com/2010/01/el-estafador-20-droga/> [11.06.2022]
- Pérez, P. (2015). Eso era antes, esto es ahora. En *Antología del cómic malagueño* (pp. 163-182). Fundación Málaga / Ateneo Málaga.
- Pérez, P. (2016a). David Bowie (1947-2016). *Rockdelux* nº 347, p. 68.
- Pérez, P. (2016b). Prince (1958-2016). *Rockdelux* nº 351, p. 76.
- Smolderen, T. (2014). *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*. University Press of Mississippi.
- Sohet, P. (1997). Les ruses du roman-photo contemporain. *Études littéraires*, 30(1), 105-115.