

AIBR
Revista de Antropología
Iberoamericana
www.aibr.org

Volumen 20

Número 3

Septiembre - Diciembre 2025

Pp. 331 - 356

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

El cómic documental y la etnografía: Una mirada desde Colombia

Joanne Rappaport

Georgetown University

Joanne.Rappaport@georgetown.edu

Recibido: 15.10.2024

Aceptado: 27.11.2024

DOI: 10.11156/aibr.200302

RESUMEN

La investigación-creación, proceso en el cual se combina la producción artística con la investigación, constituye una experiencia capaz de generar nuevas preguntas, interpretaciones y usos de lo audiovisual y performativo, de esta manera aumentando el alcance de la investigación social. Este artículo analiza cómo funciona el proceso de investigación-creación que se produjo en el curso de la preparación de un cómic documental sobre los primeros años de la investigación-acción participativa (IAP) en la costa caribeña de Colombia en la década de 1970.

PALABRAS CLAVE

Investigación-creación, investigación-acción participativa, Fals Borda, Colombia, cómics documentales.

DOCUMENTARY COMICS AND ETHNOGRAPHY: THE VIEW FROM COLOMBIA

ABSTRACT

Research-creation, a process that combines artistic production with research, provides a means of generating new questions, interpretations and uses of audiovisual and performative media, thereby expanding the reach of social research. This article analyzes how the process of research-creation was engaged in the course of the writing of a documentary comic narrating the early years of participatory action research (PAR) on the Caribbean coast of Colombia in the 1970s.

KEY WORDS

Research-creation, participatory action research, Fals Borda, Colombia, documentary comics.

Agradecimientos

Agradezco a Les Field y Mercedes López por sus comentarios sobre borradores anteriores de este artículo. Y siempre agradezco a Lina Flórez y Pablo Pérez por haberme acompañado y soportado durante tanto tiempo.

Tras décadas de obedecer las convenciones de la escritura académica, decidí recientemente llegar a un nuevo público lector a través de un cómic documental que narra mis pesquisas en el archivo y de historia oral en torno al surgimiento de la investigación-acción participativa (IAP) en Colombia durante el auge de la izquierda en la década de los 1970. Empecé este proyecto, en parte, porque en los 1970 el cómic facilitaba a los movimientos sociales una herramienta sólida para capturar la atención de un público lector obrero y campesino con bajos índices de escolarización. Asimismo, esperaba que la combinación de la imagen con la palabra escrita me facilitaría una plataforma versátil y novedosa para reflexionar sobre cómo investigar y narrar la historia.

Este artículo presenta una reflexión sobre mi experiencia con la historieta como un vehículo apto para construir una etnografía del pasado. No quiero explorar los efectos de un cómic sobre su público lector (es decir, no es mi objetivo central investigar su recepción), sino que meditaré sobre cómo el proceso de hacer un cómic documental abre nuevas aproximaciones a la investigación misma. Mostraré cómo, en el curso del proceso creativo, se puede llegar a nuevas conceptualizaciones que no son accesibles desde la investigación etnográfica convencional, que comprende la recolección de información, su sistematización y la elaboración de un argumento conceptual en prosa. El proceso de combinar la investigación con la labor creativa, que es lo que describiré aquí, ha sido reconocido en la literatura como la «investigación-creación», concepto que explicaré abajo en más detalle; luego perfilaré, por medio de los diálogos en los que participé con mis coautores del cómic, cómo esa labor nos permitió investigar mientras creamos una obra artística.

El cómic documental

En 1973, Art Spiegelman publicó el cómic documental *Maus*, que narra sus conversaciones con su padre, Vladek, sobre las experiencias de este segundo durante el Holocausto (Spiegelman, 2019). *Maus* abre una pregunta fundamental: si es posible que un cómic sustente un argumento

con la misma fuerza que la prosa académica o periodística. A diferencia de la escritura en prosa, el cómic inyecta una dimensión imaginativa explícita en la medida en que es una narrativa que representa la realidad a través de la combinación de imágenes y textos verbales, a la vez que condensa las evidencias y las «ficcionaliza» —es decir, las reorienta por medio de la construcción de una narrativa que utiliza las fuentes como base mientras que, simultáneamente, presenta escenificaciones imaginarias—. A partir de un análisis del periodismo de Joe Sacco, cuyos reportajes asumen la forma de historietas, Jörn Ahrens (2019-2020) argumenta que el cómic documental saca partido de sus fuentes mediante convenciones diferentes a la prosa investigativa, porque recrea gráficamente una imagen y, en consecuencia, es antimimético, pues no reproduce literalmente la evidencia. A pesar de esto, el cómic alcanza a transmitir la veracidad de su narración a través de la inmersión del lector en el mundo dibujado.

Los historietistas acuden a la caja de herramientas de la narrativa novelesca para producir una suerte de no-ficción literaria en dibujos, en tanto crea todo un mundo imaginario —basado en las fuentes— en sus viñetas. En estos bocetos, el dibujante utiliza un lenguaje icónico que comúnmente se limita a representar los símbolos más necesarios para el relato, a diferencia del realismo de otros géneros de dibujo. Yuxtapuesto a las imágenes está el canal verbal, el cual entra en diálogo con los dibujos, a veces en consonancia con ellos y en otros momentos contradiciéndolos. La interpretación de las evidencias sobre las que se basa el cómic documental frecuentemente está incorporada dentro de los dibujos mismos: reivindica su autenticidad al empotrar y reenmarcar las fotos, expedientes, etc., y a veces las redibuja. Finalmente, la historieta deja que los protagonistas del relato funcionen como anclas a la realidad (Albiero, 2019, p.8), pues, en su mayoría, los cómics documentales son más narrativos que fenomenológicos (Weaver-Hightower, 2017), observación que concuerda el argumento de que el conocimiento no es clasificatorio, sino historiado (Ingold, 2011, pp.159-161).

Como propone Hillary Chute (2016), los historietistas asumen un «riesgo de representación». En otras palabras, se enfrentan al reto de atestiguar los hechos mediante la presentación de sus fuentes empleando una sintaxis espacial compuesta por viñetas separadas por brechas o líneas («calles» o «gutters»), de modo que los lectores deben usar su propia imaginación para dar continuidad al relato. Chute propone que las viñetas del cómic constituyen una suerte de caja de archivo: «la forma del cómic literaliza la labor de archivar: seleccionar, sistematizar y contener en cajas. El cómic hace inteligible el proceso de ensamblar,

ordenar y preservar, de una manera que pocas otras formas pueden lograr» (2016, p.192). Por lo demás, el lector de un cómic tiene la libertad de leer todo el ensamblaje en el orden en el que aparece en la página o, alternativamente, puede moverse por delante y detrás, pues rompe la cronología de la historieta. La versatilidad de lectura del cómic brinda una sensación de simultaneidad de los tiempos representados, la cual no es tan fácil lograr en la prosa escrita (Groensteen, 2021; McCloud, 1995). Nick Sousanis (2015, p.58) sostiene que, mientras que la expresión verbal es lineal, la expresión visual «se presenta toda-de-una-vez. Simultánea. Por todos lados. Relacional [...] Mientras que la imagen *es*, el texto es siempre *sobre*».¹ El cómic, a diferencia de la prosa, presenta una malla sobre la cual el ojo del lector deambula, buscando su propio rumbo.

De este modo, la historieta problematiza las nociones de *cronología*, *linealidad* y *causalidad* (Chute, 2016, p.3), interroga las intenciones de la documentación en la que se basa (Chaney, 2007, p.377) y propone posibles lecturas alternativas de la realidad (Ashkenazi y Dittmar, 2019-2020). El acto de leer un cómic puede asemejarse al proceso de la concientización freiriana, porque el lector «puede ser transformado [...] en un “Sujeto” activo del relato, capaz de criticar las creencias de sentido común, con el fin de revelar un conocimiento oprimido que puede arrojar luces para la liberación» (Carleton, 2014, pp.164-165). Por lo tanto, no es por accidente que el cómic haya sido un medio predilecto para los movimientos sociales latinoamericanos (Scorer, 2024, cap.4).

Cómics y etnografía

Por lo tanto, no es sorprendente que los etnógrafos hayan comenzado a utilizar el cómic como un medio para representar más vívidamente los resultados de sus pesquisas y, en algunos casos, como una herramienta de la misma investigación (Dix, Kaur y Pollock, 2019). La historieta se presta a la exposición etnográfica, porque el exceso de datos —todo lo descriptivo que no cabe cómodamente en la línea de argumentación en prosa— no interfiere con la narración (Gardner, 2006, pp.801-802). Igualmente, el cómic pone en juego múltiples versiones de un relato (Bartoszeko, 2011), pues yuxtapone una multiplicidad de voces, lo que sería más laborioso reproducir en prosa. En otras palabras, la historieta es un medio altamente prometedor para la etnografía.

1. Original de Sousanis en inglés: “[Comics] presents itself all-at-once. Simultaneous. All Over. Relational... While image *is*, text is always *about*”.

Más allá de la utilidad de la historieta para transmitir los resultados de una pesquisa etnográfica, las mismas características del cómic documental permiten que actúe como una plataforma de investigación, pues durante el proceso de armar una historieta los autores encuentran la posibilidad de evaluar las evidencias que tienen a mano con nuevos ojos. El resultado es la generación de novedosas interpretaciones de la realidad, argumentos que no siempre pueden ser captados con la misma economía de expresión en prosa. Es decir, el cómic no solo facilita la narración, sino que facilita un ejercicio de conceptualización por parte de sus creadores: anima un ejercicio de investigación-creación.

En estas páginas voy a rastrear algunos momentos en el proceso de construcción de un cómic etnográfico. Mi objetivo es identificar lo que se puede aprender con este ejercicio. Usaré como ejemplo *Historieta doble. Una historia gráfica de la investigación-acción participativa* (Rappaport, Flórez G. y Pérez, s.f.), un cómic documental que narra la historia del sociólogo colombiano Orlando Fals Borda y los inicios de la metodología que promovió, la investigación-acción participativa (IAP). Escribí el cómic en coautoría con dos historietistas colombianos, Lina Flórez y Pablo Pérez, del colectivo Altais Comics, con sede en Medellín.² La IAP es una metodología activista de investigación social cuyos orígenes están en el Sur global. La filosofía que la subyace lleva a sus seguidores a crear relaciones horizontales entre comunidades o movimientos sociales e investigadores sociales, de ese modo eliminando la jerarquía convencional entre sujeto y objeto, con el fin de adelantar investigaciones de utilidad política a las organizaciones populares (Bonilla, Castillo, Fals Borda y Libreros, 1972; Burns, Howard y Ospina, 2021; Fals Borda, 1978 y 1985; Fals Borda y Rahman, 1991).

Antes de emprender el proyecto del cómic, escribí una monografía sobre los inicios de la IAP en la costa del Caribe colombiano durante la primera mitad de la década de 1970, proceso que Fals llevó a cabo con los líderes de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, ANUC, en el departamento costero de Córdoba (Rappaport, 2021). Basé mi investigación en expedientes que consulté en el archivo personal de Fals Borda y testimonios de los participantes en los primeros procesos de la IAP. Asimismo, convoqué talleres en comunidades, organizaciones populares y centros de investigación donde presenté mis argumentos.³ A pesar

2. Altais mantiene una página web que fomenta la producción del cómic documental en Colombia: www.altais-comics.com (accedido el 21 de abril de 2024).

3. Los papeles tocantes a la investigación hecha por Orlando Fals Borda en la costa del Caribe colombiano están en el Centro de Documentación Regional, Banco de la República, Montería, Córdoba (CDRBR/M).

del éxito de la monografía, yo no sentía que mi trabajo hubiera llegado a un público más amplio y diverso, en particular, a los seguidores de la IAP y a los mismos miembros de organizaciones populares con quienes dialogué durante los talleres. En el curso de mis investigaciones, descubrí que Fals Borda y su equipo utilizaban a menudo el medio de la historia gráfica. Los cómics les proporcionaban un espacio para narrar historias de las luchas campesinas de la primera mitad del siglo XX, con el propósito de vincular la memoria campesina al desarrollo de nuevas estrategias políticas por parte de la ANUC (Chalarka, 1985).⁴ Dada la importancia del cómic en el trabajo de Fals Borda, decidí adaptar mi argumento en este medio. Mi adaptación de la investigación al medio del cómic permitió que el relato girara en torno no solo a Fals, sino también a Ulianov Chalarka, el artista que dibujó las viñetas de las historias gráficas producidas por el equipo. De ese modo, nuestro cómic no solo narra la trayectoria de la IAP en la costa del Caribe, sino que vislumbra el proceso de creación participativa de cómics al seno de los movimientos populares que contribuyeron al auge de la izquierda en la última parte del siglo XX. Es cierto que Fals incluye relatos sobre su colaboración con la ANUC en *Historia doble de la Costa* (Fals Borda, 1979-1986), obra de cuatro tomos organizados en un formato experimental que resalta la voz campesina como su vehículo principal de narración de cinco siglos de historia agraria del Caribe colombiano, además de que propone cómo estudiarla con metodologías participativas (Pereira, 2024; Rappaport, 2021, cap.6; Robles Lomelí, 2019). Nuestro cómic da un guiño, tanto a la tetralogía de Fals como a los cómics de Chalarka y, por lo tanto, lleva el título de *Historieta doble*.

Lina y Pablo, mis coautores, contaban con una experiencia significativa en la producción de cómics documentales, incluyendo uno que narra la biografía de Emilia Pardo Umaña, la primera mujer periodista de un periódico de circulación nacional en Colombia (Flórez G. y Pérez, 2019) y otra sobre las experiencias laborales de un diverso grupo de mujeres de Medellín (Flórez G. y Pérez, 2021). Su familiaridad con el lenguaje del cómic fue crucial, pues hizo posible una nueva línea de argumentación y la presentación de escenarios diferentes a mi monografía académica. Aún más importante, permitió que diéramos más énfasis a la metodología mía y a los retos que implica asumir una investigación en torno a la historia de la investigación social. Es decir, con el cómic pudimos reflexionar sobre cómo y para qué narrar la historia.

4. Los cómics están disponibles digitalmente en <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll2/id/71> (accedido el 1 de mayo de 2024).

Aquí intento explorar lo que aprendí en el proceso de escribir *Historieta doble*. En particular, examinaré por qué optamos por ciertas rutas estéticas e investigativas y qué nos revelaron sobre el oficio del historiador (o en mi caso, la antropóloga que trabaja etnográficamente en archivos). Describiré cómo usamos imágenes de los expedientes de archivo para reflexionar sobre la naturaleza de la evidencia histórica. Especularé sobre las enseñanzas que nos dio el cómic mientras exploramos las múltiples formas de presentar la historia en un medio que mantiene en tensión el texto verbal y la imagen. En especial, minaré nuestro proceso de composición de *Historieta doble* con el fin de analizar algunos momentos clave durante los cuales fusionamos la labor creativa con la investigación, de ese modo provocando conclusiones sobre la naturaleza de la narración histórica. A estas alturas, proclamar que la historia se narra desde y para el presente es un aforismo. No obstante esta perogrullada, mostraré cómo el uso del color y la diagramación de la página, junto con la exposición narrativa (en vez del análisis fenomenológico), hacen posible una nueva apreciación de esa verdad, revisitando la historia en sus múltiples variantes y voces a través de la organización espacial de las viñetas que portan el relato. En fin, mostraré cómo un cómic puede llegar a ser un escenario de investigación etnográfica.

El cómic como una plataforma de descubrimiento

Más allá de la inspiración que nos brinde Orlando Fals Borda con su metodología de investigación participativa, quiero resaltar el papel de la «investigación-creación» en la creación de *Historieta doble*. En años recientes, los artistas han comenzado a reivindicar el papel de la investigación en su proceso creativo. Esto no solamente implica el uso del arte como un medio para diseminar las conclusiones de una investigación previamente efectuada. El mismo proceso artístico constituye una experiencia de investigación capaz de generar nuevas preguntas, interpretaciones y usos de lo audiovisual y performativo (Borgdorff, 2010). La investigación-creación implica la producción de un artefacto artístico —sea un objeto fijo, como en el caso de una escultura o un cómic, o efímero, como, por ejemplo, el arte performativo— mediante un proceso que transforma un conocimiento abstracto en algo concreto, cuyo significado se transmite a través de los sentidos (Beltrán-Luengas y Villaneda Vásquez, 2020, p.265). Es decir, la investigación-creación transforma «una realidad en otra realidad» (2020, pp.260-261; Bolt, 2007).

Los métodos del mismo Fals Borda nos proveen de un prototipo de la investigación-creación; digo prototipo porque la anteceden por varias décadas. La IAP, tal como la concibió Fals, reasignaba el protagonismo histórico a las clases populares, quienes mediante su participación se reconocerían como los herederos de los actores principales del pasado. El equipo investigador buscó actividades y medios que permitiesen que los campesinos se acercaran a su pasado. Uno de estos medios fue el sociodrama, actividad teatral en la cual los campesinos asumían los papeles de sus ancestros en sus luchas contra el latifundio (Fals Borda, 1985, p.92). El acto de reconstruir estas luchas ofrecía a los participantes una plataforma en la cual podrían vivir en carne propia el pasado e interpretarlo. Luego, en medio de la risa y la exclamación, los espectadores discutían la veracidad de la presentación teatral de sus compañeros y, juntos, analizaban el contexto histórico de los eventos representados. El sociodrama presentaba al movimiento campesino un mecanismo para evaluar la relevancia de la historia en el presente, en la medida en que les obligaba a *habitar* los personajes del pasado, a insertarlos dentro de su vida cotidiana y sentirlos en sus propios cuerpos (Aceves Sepúlveda, 2023; Bonilla, Duplat, Castillo, Fals Borda, y Libreros, 1971, pp.95-96).

Cuando me acerqué a la literatura sobre la investigación-creación descubrí que no siempre se explica claramente cómo el proceso artístico es, a la vez, una investigación. La mayoría de los autores que consulté plantean las intenciones de los artistas y describen sus productos, pero casi nunca se atreven a explicar los procedimientos por los cuales pasaron de las abstracciones al artefacto. Creo que esto se debe al hecho de que no operan bajo una definición de «investigación» equivalente a aquella de los científicos sociales. En el caso de los sociodramas de la ANUC, investigar significaba analizar y recrear una experiencia histórica mediante la movilización colectiva de los sentimientos de los participantes, quienes generaban interpretaciones con sus propios cuerpos. En este caso, la investigación no era coleccionar, sistematizar y analizar datos, tal como hacemos los científicos sociales.⁵ En cambio, es algo más intuitivo, pues abre la mente a interpretaciones que no siempre se puede captar en palabras.

5. Algunas experiencias de etnografía colaborativa enfatizan esa conceptualización alternativa de la investigación. Luis Guillermo Vasco arguye que el análisis colectivo de la realidad social en las asambleas del movimiento indígena constituye una forma de investigar (Vasco Uribe, 2002, p.461; también, Riaño-Alcalá, 2009). También está implícita en la combinación de la etnografía con el diseño o el dibujo (Flowers, 2017; McNicol, 2019; Pink, 2015).

En lo que sigue, interpretaré nuestro proceso de investigación-creación a partir del análisis de algunos diálogos que sostuvimos sobre una secuencia en el primer capítulo de *Historieta doble*. Describiré cómo usamos la evidencia histórica para conceptualizar los múltiples horizontes temporales de nuestro relato: los tiempos de mi investigación y de la investigación de Fals y su equipo. En una de nuestras reuniones, Pablo comentó que «el tiempo es algo a lo que siempre nos enfrentamos, porque nuestro trabajo consiste en dividir las historias en fragmentos. No intentamos crear una narración que revele toda la información que estamos recopilando, sino que rompemos esa historia en pedazos para construir un mosaico de momentos que la condensen» (Rappaport, Flórez G. y Pérez, s.f.). Aquí propongo concentrarme en cómo llegamos a argumentar esto pictóricamente: cómo rompimos a pedazos y reconfiguramos el cuerpo de evidencias, para destilar esos fragmentos en un nuevo relato que provoque a los lectores a pensar en el proceso de hacer historia.

Hay una lógica de cómo organizar los pedazos de evidencia en un cómic documental, porque el mismo relato se despliega a lo largo de secuencias de viñetas separadas por calles. Es decir, la historieta es un ensamblaje de pedazos cuyo objetivo es estimular la imaginación de los lectores. Por tan fragmentadas que sean, estas evidencias tienen que ser cuidadosamente destiladas, simplificadas por medio de un lenguaje icónico. Y tienen que ser reconfiguradas en escenificaciones fundadas en la evidencia, pero no de una manera literal, sino que «reporten fielmente lo que la imaginación conjura» (Malcolm, 1994, p.154). Tomo estas observaciones como un punto de partida para explorar cómo nuestro proceso de fragmentar, destilar y reconfigurar la evidencia resultó en una suerte de investigación sobre la naturaleza de la narración histórica.

Tiempo y espacio

Historieta doble juega con la temporalidad. La narrativa que enmarca el cómic tiene lugar entre 2007 y 2019, el horizonte temporal de mi investigación en el archivo de Fals Borda en Montería, Córdoba, y de los talleres de socialización en los que hicimos lecturas públicas de los cómics de Ulianov Chalarka, o donde yo presenté las conclusiones de mi investigación a organizaciones de base. A ese horizonte temporal cruzamos los tiempos de la investigación que hizo Fals entre 1972 y 1975, además de los tiempos de las luchas campesinas de la primera mitad del siglo XX que Fals investigó. Las narrativas que surgieron de ese proceso de inves-

tigación en los 1970 fueron plasmadas en las historietas de Ulianov Chalarka. Considero que los cómics que él dibujó constituyen otro horizonte temporal aparte, porque mientras coinciden con el tiempo de la investigación del equipo de Fals, crean una temporalidad imaginaria que permite un ir y venir entre el pasado y el presente, una suerte de bisagra temporal.

¿Cómo expresar esa compleja estratificación de fuentes? ¿Cómo distinguir entre las diversas capas sin que el lector se confunda? Fals intenta yuxtaponer diversas fuentes a lo largo de *Historia doble de la Costa*. En el segundo tomo, que lleva el título de *El Presidente Nieto* (Fals Borda, 1978-1896, vol.2), narra las hazañas del único presidente afrodescendiente de Colombia durante las guerras civiles del siglo XIX. La biografía y los escritos de Nieto están contrapuestos a los relatos de un narrador campesino semificticio, quien relata cómo era vivir las guerras civiles desde su propia experiencia. Pero su relato es una construcción; Fals no reporta el testimonio de un solo narrador. Su relato abarca más de un siglo, sobrepasando el ciclo vital de un campesino. En cambio, la voz campesina que presenta Fals es el resultado de una amalgama de entrevistas que hizo con varios interlocutores (Rappaport y Robles Lomelí, 2018; Robles Lomelí, 2019). El lector de *Historia doble* se pierde en medio de un laberinto de voces y está obligado a distinguir entre ellas para establecer cuáles pertenecen a un narrador o a otro, a una época o a otra. Fals construye esta simultaneidad de testimonios históricos, contemporáneos y su propia voz narrativa mediante su artificio literario, su habilidad de ficcionar los datos históricos e imputarles un protagonismo más sobresaliente, más sorprendente y más relevante para el presente del lector (Pereira, 2024). La capacidad que muestra Fals de entretejer el pasado y el presente por medio de voces disímiles desborda las convenciones de la escritura académica, además de presentar claros retos para el lector. No es fácil navegar los cambios de narrador en *El Presidente Nieto*: es como si una marea de personajes fluyera por encima del lector. A pesar de las dificultades que la exposición presenta al lector, el intento de Fals fue el de imaginar una simultaneidad entre esas voces con el fin de instigar al lector a cuestionar el porqué, el para qué y el cómo escribir la historia.

Creo que el medio del cómic nos proporciona una plataforma que permita conjugar con más claridad entre los relatos, sus narradores y los tiempos en que viven. En total, en *Historieta doble* representamos tres horizontes temporales del pasado (el tiempo del equipo de Fals, las luchas campesinas del pasado más remoto y los dibujos de Chalarka) y un horizonte situado en el presente de mi investigación. ¿Cómo en-

samblar estos múltiples horizontes temporales en una narración histórica cuya trama gira, precisamente, en torno a sus interconexiones? ¿Cómo comunicar la densidad del relato, que ha sido narrado y renarrado, atestiguado oralmente, en prosa, en radionovelas y en historietas, por diferentes relatores durante más de un siglo? Y finalmente, ¿qué aprendimos sobre el oficio del historiador al plasmar esa historia en un cómic?

El proceso de diseñar un cómic documental colaborativamente

Nuestra colaboración comenzó en 2020 y avanzó a lo largo de más de treinta reuniones virtuales de duración de una a tres horas, más tres días de reuniones cara a cara en Medellín y una visita de dos días al palenque de San José de Uré, el entorno del último capítulo de *Historieta doble*. Comenzamos nuestro proyecto con conversaciones sobre el marco general del libro, con el fin de establecer los temas que queríamos abarcar en cada capítulo. Los organizamos más o menos en torno a los principios básicos de la IAP conceptualizados por Fals Borda, que son, además, los temas que guiaron mi monografía académica: la participación, la recuperación crítica (la recuperación de elementos históricos utilizables políticamente en el presente), la devolución sistemática (los múltiples medios por los cuales esas historias fueron diseminadas) y la IAP hoy en día. Pero a diferencia de la monografía, en el cómic hilamos estos temas en un relato, en vez de exponerlas conceptualmente: una narración, en lugar de una exposición fenomenológica. Después de establecer los contornos básicos de los capítulos, identificamos quiénes iban a ser los narradores y quiénes los personajes principales. De ese modo seguimos el modelo de Ulianov Chalarka de figurar una serie de narradores reconocibles para, por lo menos, parte de nuestra audiencia.

Luego, identificamos qué otros personajes aparecerían en las viñetas: individuos que entrevisté (como, por ejemplo, varios miembros del equipo de investigación de Fals) y otras personas ya fallecidas que evocamos en las viñetas (por ejemplo, el dibujante Chalarka y una líder campesina de los 1920, Juana Julia Guzmán). Escogimos los lugares en donde íbamos a situar el relato. Finalmente, en un guiño a Chalarka, decidimos que cada capítulo evocaría la historia y el contexto topográfico de uno de sus cuatro cómics (aunque en fin solo usamos tres de las cuatro historietas originales). Para mi sorpresa, todo este material fue insertado en una tabla, una suerte de mapa conceptual del texto. Para Lina y Pablo, el proceso

de componer una historieta era más sistemático que lo que yo había imaginado.

Conversamos en reuniones posteriores en detalle sobre los elementos conceptuales que queríamos resaltar y sobre los posibles escenarios y fuentes que usaríamos para traer a tierra estos conceptos, con el fin de orientar a Lina en su elaboración de guiones preliminares de cada capítulo. Los guiones parecían en su diseño a una página de cómics, pero con monigotes en vez de dibujos profesionales. Sugerían lo que debería ir en los dibujos y en los globos de diálogo y las cartelas, con el material verbal muchas veces tomado de mis entrevistas o de expedientes del archivo de Fals. Nuestras reuniones giraban en torno a estos guiones: los discutimos viñeta por viñeta, recomendamos múltiples cambios al contenido verbal y visual, y evaluamos la distribución en la página de las viñetas y sus tamaños. Pablo tomaba en cuenta los resultados para luego preparar dibujos preliminares en lápiz, que presentaba en tinta en reuniones posteriores. A fin de cuentas, a pesar de que cada uno de nosotros contribuyera con una habilidad particular al equipo, el borrador final fue un producto conversado y acordado entre los tres.

En cada reunión dedicábamos tiempo a una conversación más general sobre el medio del cómic documental e intercambiábamos nuestras impresiones sobre la naturaleza de la evidencia histórica, los contextos históricos y la cultura costeña. Más que digresiones, estas conversaciones fueron fundamentales en el proceso, a pesar de que no es siempre posible identificar con certeza cómo influía cada tema de diálogo en la diagramación final de las páginas.

El reto de describir la investigación-creación

Nuestra meta principal en *Historieta doble* es explorar las múltiples capas temporales de la construcción de la historia en la costa del Caribe, con el fin de representar dónde, cómo y para qué coinciden. De ese modo intentamos resituar los procesos históricos para que vislumbraran el presente. Algunas de las capas temporales, como por ejemplo, la práctica del equipo de Fals y las rutinas del dibujante Uliyanov Chalarka, las pudimos documentar recurriendo a la documentación escrita y fotográfica del archivo, o a la historia oral. También acudimos al archivo de Fals para examinar el cuerpo de evidencias sobre luchas campesinas del pasado más remoto, aunque decidimos que lo que más nos interesaba era cómo el equipo investigaba esa historia, no la historia en sí. Es decir, leímos la historia más remota a través de las reconstrucciones hechas

por el equipo de Fals con el objetivo de examinar a fondo su metodología de investigación.

A manera de un ejemplo de lo que proponemos hacer en *Historieta doble*, encontramos en el archivo una entrevista con la antigua dirigente campesina Juana Julia Guzmán, quien narra las condiciones que padecían los campesinos en las haciendas a principios del siglo XX y comparte relatos del activismo campesino en los albores del movimiento socialista en la costa Caribe. Los testimonios de Guzmán fueron fundamentales para la puesta en marcha del proyecto de historia del equipo de Fals, porque facilitaron un marco narrativo para centrar la historia campesina en su propia voz. Asimismo, los relatos de Guzmán nutrieron el cuerpo de conocimiento que manejaba el liderazgo de la ANUC, pues ella facilitó a la organización campesina modelos históricos para la administración de las tierras recuperadas.⁶ El personaje de Guzmán es uno de los actores principales de *Lomagrande* (Chalarka, 1985, pp.5-25), la primera historia gráfica publicada por el equipo, que narra las luchas socialistas en la costa en la década del 1920. *Lomagrande* está sustentada con evidencias recopiladas de archivos y las entrevistas que hizo el equipo con los sobrevivientes. Lo que nos interesa, sobre todo, es cómo Guzmán y sus compañeros de lucha entraron en diálogo con el equipo de investigación y con la ANUC, y cómo el equipo de investigación ayudó a que estos relatos cobraran relevancia en los 1970. En el primer capítulo de *Historieta doble* representamos diferentes épocas históricas que giran en torno a ese momento clave del encuentro de Guzmán y Fals. Nuestras evocaciones visuales se alternan entre la narración que hace Guzmán de sus experiencias socialistas y la aplicación de las lecciones que compartió con la ANUC, así como entre el trabajo de Fals y mi investigación cincuenta años después.

¿Cómo representar esta compleja combinación de horizontes temporales para que los lectores puedan experimentar su complejidad sin confundirse? ¿Cómo revelar nuestra opción por narrar la historia a partir de las investigaciones hechas por Fals Borda? Decidimos trenzar la evidencia de archivo con las memorias de los testigos oculares y combi-

6. El movimiento campesino de principios del siglo XX organizó comunidades autónomas que llamaron “baluartes” en las tierras que colonizaron, de ese modo enfatizaron su carácter revolucionario, en vez de mirarlos como simples arreglos administrativos. El testimonio de Juana Julia Guzmán contribuyó a que la ANUC estableciera “baluartes de autogestión campesina” en las tierras recuperadas, de esa manera distinguieron entre los objetivos políticos de la organización y la naturaleza administrativa de las cooperativas del Instituto de Reforma Agraria (INCORA), las cuales competían con la ANUC por la lealtad de los campesinos (CDRBR/M, 0701, fols. 3857-3859; Fals Borda 1979-1986, vol. 4: caps. 5A y 5B; Zamosc 1986: cap. 8).

narlas con los cómics de Chalarka, de suerte que nuestras viñetas funcionaran como «un tamiz» para discernir «los mecanismos de la memoria para plantear la historia» (Rappaport, Flórez G. y Pérez, s.f., apéndice 3). Pablo nos explica que no es tanto el conjunto de hechos históricos lo que nos interesa, sino cómo el equipo de Fals recopiló estas evidencias usando una metodología participativa para privilegiar los objetivos organizativos de la ANUC. Para lograr esa finalidad, fue necesario identificar visualmente los diferentes horizontes temporales de nuestro relato.

Esto hicimos a través de la aplicación de colores. En una primera instancia, decidimos colorear nuestras fuentes —documentos, fotografías, viñetas de los cómics de Chalarka— en sepia, y usar el mismo color para las escenificaciones de la acción (es decir, las evocaciones visuales que generamos a partir de información documental e historias orales). Todo en un solo color, con el objetivo de indicar que la acción tiene lugar en el pasado. No obstante, descubrimos que nuestro uso de sepia tanto para fuentes como para evocaciones pictóricas de la acción resultaba en una suerte de aplastamiento de nuestro propio ejercicio interpretativo. Es decir, sembraba para algunos lectores una confusión entre lo que encontramos en las fuentes y nuestras reconstrucciones de la historia. En un escrito académico, la distinción entre fuentes e interpretaciones se hace por medio de citas bibliográficas, pero esta práctica resultaría en una sobrecarga de referencias en un cómic documental, que utiliza a menudo múltiples materiales visuales en cada una de sus viñetas.⁷

Intentamos resolver este inconveniente en una reunión virtual con varios historietistas colombianos, quienes sugirieron utilizar varios colores para distinguir entre la evidencia física (expedientes de archivo, fotografías, viñetas de Chalarka) y nuestras escenificaciones. A fin de cuentas, coloreamos las fuentes en sepia y nuestras escenificaciones en lila, aunque decidimos no usar el color para distinguir entre los hechos históricos investigados por Fals y las actividades de ellos en los 1970, todos los cuales comparten el color lila. De esta manera, centramos la historia de Fals y su equipo investigador, e indicamos a través de la aplicación del lila que parte de esta narrativa es el producto de nuestra imaginación histórica, sustentada por las fuentes documentales y fotográficas que están en sepia.

Sin embargo, quedamos en un *impasse* cuando intentamos diferenciar entre las fuentes de archivo y las entrevistas que yo hice con los

7. A fin de cuentas, seleccionamos algunas de las fuentes más trascendentes y las reproducimos en un apéndice documental.

miembros sobrevivientes del equipo. En especial, suscitó problemas visualizar mi conversación en 2008 con Fals Borda, pocas semanas antes de su fallecimiento. En las primeras viñetas me representan recordando la entrevista, seguidas por una viñeta de los dos sentados en la sala del apartamento del sociólogo. En la próxima página presentamos los momentos clave de nuestro diálogo a través de «cabezas parlantes» que nos representan a Fals y a mí. Los textos verbales vienen de la transcripción de la entrevista.

En un principio, Pablo y Lina propusieron colorear la entrevista con la misma tinta que las demás escenificaciones —es decir, lila—, con el fin de indicar que la conversación es una evocación filtrada por mi memoria. Yo no coincidí con ellos. Desde mi punto de vista, su propuesta de usar el mismo color para representar las experiencias del equipo de Fals y las mías entorpecería el carácter doble del cómic, cuya trama debería transitar con fluidez entre los diferentes horizontes temporales. Quedaba muy claro en mi mente que estábamos representando una memoria, una escenificación de una actividad recordada. Pero ese acto tuvo lugar cinco décadas después, forma parte de mi caja de herramientas investigativas, no la de Fals. En este sentido, la representación de mi conversación con el sociólogo hubiera podido estar coloreada en sepia, porque constituye una fuente. Sin embargo, siento que mis conversaciones con los miembros sobrevivientes del equipo de Fals, con algunos historietistas que me ayudaron a analizar las viñetas de Chalarka y con las comunidades de base que utilizan la IAP hoy en día no eran simples entrevistas por medio de las cuales esperaba recopilar información. En cambio, yo buscaba analizar mi material con ellos. Por eso, a fin de cuentas, optamos por distinguir mis entrevistas de las demás fuentes a través de la aplicación de trasfondos negros a rayas, en vez de colorearlas con sepia o lila.

Esta decisión, a la cual llegamos después de meses de discusión, fue mucho más que una opción estética. El escoger lila, sepia o un trasfondo oscuro giraba en torno a la cuestión de cómo distinguir entre las múltiples capas de memoria provenientes de diferentes épocas y basadas en diversas clases de evidencia. Más precisamente, con estos colores cuestionamos cómo representar la multiplicidad de horizontes temporales mediante el lenguaje secuencial del cómic, sin que se confundiera el lector. Los colores dirigen al lector a reconocer esta diversidad, sin obligarle a reflexionar sobre sus consecuencias conceptuales, aunque nosotros siempre éramos conscientes de ellas. El escoger un color u otro es, en este caso, una pregunta de investigación, es un sondeo sobre la naturaleza de cómo narrar una historia tan doblada.

Un palimpsesto

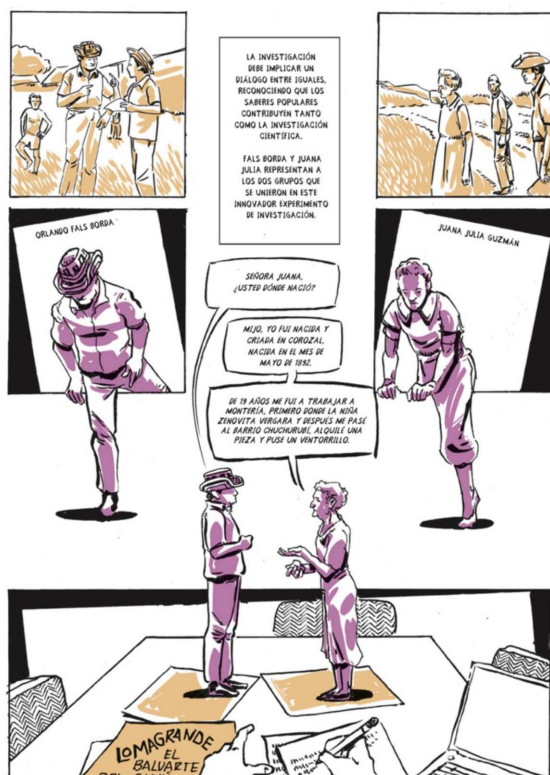


Figura 1. Fals y Guzmán se escapan de las cajas de archivo. *Historieta doble* (Rappaport, Flórez y Pérez, s.f.).

En el primer capítulo de *Historieta doble* evocamos a Fals en conversación con la dirigente campesina Juana Julia Guzmán en 1972 (Figura 1). Este encuentro marcó el rumbo de su investigación histórica, porque resucitó la memoria de la llegada del socialismo al Caribe y la participación de los colonos campesinos en la lucha por la tierra, además de facilitar al liderazgo de la ANUC valiosas herramientas políticas que habían sido probadas por el tiempo. En nuestro cómic, abrimos la secuencia con una escenificación de Fals y Guzmán, quienes se salen de unas cajas de archivo que reposan delante de mí en la mesa (Figura 1) —recuerden que Hillary

Chute plantea que las viñetas de un cómic son cajas de archivo—, escenario que coloreamos en lila, porque viene de nuestra imaginación.

Con el fin de anclar esta escenificación a nuestro cuerpo de evidencias, insertamos en la cabeza de la página fotos de la entrevista, a las cuales aplicamos el sepia. Es de notar que no son reproducciones mecánicas de las fotos hechas por Fals, sino que, en una suerte de recontextualización de las fotos originales o una rememoración activa, Pablo las redibujó. Consecuentemente, dejan de ser fuentes pasivas almacenadas en un archivo, sino que cobran una nueva dinámica en el proceso nuestro de reconstrucción de la memoria (Egger, 2018, p.61). Es más: estos redibujos no son realistas, más bien son bocetos minimalistas que representan solamente lo más esencial de la imagen. De ese modo, con el fin de provocar una mayor reflexión por parte de los lectores, señalamos la brecha entre las experiencias fotografiadas y nuestra narración de las mismas experiencias (Pedri, 2012, pp.252-253). Demostramos pictóricamente que la evidencia no habla de por sí, sino que uno tiene que interpretarla. Asimismo, las fotos dibujadas solo contienen lo que consideramos lo más esencial del encuentro entre Fals y Guzmán. En particular, resaltamos el hecho de que la entrevista tuvo lugar en el camino, con un grupo de personas, en vez de ser un diálogo formal entre un entrevistador y una informante. En realidad, esta intervención de la foto original es un análisis nuestro que cristaliza visualmente cómo Fals privilegió una metodología netamente participativa: una conversación entre compañeros, mucho más que una entrevista.

Las representaciones de Fals y Guzmán escapándose de las cajas de archivo están por debajo de las fotos, con el fin de empujar a los lectores a abrir las fuentes a su imaginación. Los dos interlocutores se paran por encima de unos expedientes de archivo reposados en mi escritorio —los personajes están en lila y los papeles en sepia—. Es una ilustración de la diferencia entre el archivo como un repositorio estático de documentación y el carácter más dinámico de un repertorio, es decir, el conjunto de prácticas performativas que forman parte de un proceso político (Taylor, 2016). Subraya el hecho de que el archivo de Fals sirvió más bien de semillero de estrategias políticas que de depósito de expedientes muertos: era para Fals y su equipo, un archivo activista (Pell, 2015; Rappaport, 2021, cap.2). En *Historieta doble* Fals y Guzmán se escapan del archivo para entrar en la vida política cotidiana de los campesinos: convierten el repositorio en algo más activo. En la columna central de la página se derrama una cascada de globos de diálogo que reproducen selecciones de la entrevista que hizo Fals a Guzmán en 1972 (CDRBR/M, 0866). Al pie de la página, tomo apuntes con un lapicero, mientras observo la secuencia imaginaria desplegándose.

La composición de la página escenifica mi triangulación de las fuentes visuales y escritos, además de representar, mediante dibujos y el diseño de la página, la transformación de la información recolectada en un relato. Al igual como el ejemplo de la aplicación de colores a las viñetas, el juego que representamos entre lo visual y lo verbal, y entre diferentes tipos de fuentes, requería que pensáramos en profundidad sobre cómo narrar la historia y el papel que juega la imaginación en la construcción del relato. En otras palabras, la organización de la página es muchísimo más que el resultado de una serie de decisiones estéticas: es un discurso sobre cómo investigar y narrar la historia.

En la página siguiente (Figura 2) representamos a los dos interlocutores deambulando por un paisaje que alude a la vida campesina a principios del siglo XX. De nuevo, los textos verbales son reproducciones del expediente de archivo que, en la época de Fals, sirvió como materia prima para la historieta *Lomagrande* (Chalarka, 1985). Sin embargo, esta información solo cobra verosimilitud a través de la inserción de un retrato de Juana Julia Guzmán, quien en los 1970 era una figura conocida en Córdoba. Chalarka reproduce la voz y la tez distintivas de Guzmán con el fin de impulsar a los lectores campesinos no solo a leer el cómic, sino a reconocerla como una de los suyos y, en consecuencia, tomar la acción. A la par, la transcripción de la entrevista y las fotos de la líder campesina nos suministran la materia prima que requerimos para sustentar nuestro relato del proceso de investigación de Fals.

La columna derecha de la página ilustra los sufrimientos de los campesinos bajo el régimen de la hacienda y los primeros gritos de resistencia que se dieron en la década de 1920. Estas escenificaciones evocan el estilo de Ulianov Chalarka, cuyas viñetas hacían que sus lectores se volvieran testigos oculares de los abusos de la hacienda. El dibujo de las lavanderas que encabeza la columna viene de *El Boche* (1985, p.54), historieta cuya narradora es una Juana Julia Guzmán anciana. El boceto de la mitad de la columna, un retrato de un grupo de mujeres paradas en torno a una mesa, viene de *Lomagrande* y evoca la fundación de una organización femenina que apoyaba la lucha campesina, con Guzmán como su presidenta (1985, p.15). Estas imágenes no son reproducciones literales de las viñetas de Chalarka, sino evocaciones de su obra. Una vez más, el redibujo nos permite trazar una nueva relación entre los datos tomados del archivo y la escenificación de la conversación entre Fals y Guzmán extraída del expediente documental. Colocamos la entrevista y los escenarios en un mismo plano temporal con el fin de transportarlos al presente de Fals y Guzmán, y de transformar nuestros lectores en testigos oculares. Algunos lectores se darán cuenta de que son citas visuales de Chalarka, otros las identificarán como simples ilustraciones (reproducimos las viñetas originales en el apéndice documental).



Figura 2. Fals entrevista a Guzmán. *Historieta doble* (Rappaport, Flórez y Pérez, s.f.).

Debatimos enérgicamente el uso del color en esta página. Nos costó llegar a un consenso sobre cómo jerarquizar nuestras fuentes por medio de su tinte. En la primera página que analicé, distinguimos entre fuentes y evocaciones. En esta página todo está en lila, todo es escenificación. En una de nuestras conversaciones, Pablo y Lina observaron que en los dos últimos capítulos insertamos reproducciones literales de la obra de Chalarka, especialmente las escenificaciones de talleres donde dimos lecturas públicas a sus cómics. En esos casos destacamos su calidad de fuentes al utilizar el color sepia. En cambio, aquí decidimos resaltar la interpretación nuestra del dibujo original, enfatizar que el boceto es una reconstrucción del original, que obedece más a nuestro argumento que al propósito que guiaba a Chalarka. En efecto, subrayamos que el horizon-

te temporal imperante es aquel de la investigación de Fals, no la historia más remota. Además, el hecho de colorear todo en lila acentúa las ambigüedades de cualquier relato histórico, puesto que no es siempre tan sencillo distinguir entre fuentes e interpretaciones. En otras palabras, tomamos una serie de conceptos abstractos —la diferencia entre fuentes y productos de la imaginación histórica, la construcción de un argumento conceptual en torno al uso de la IAP por Fals Borda y la importancia de los cómics en la política izquierdista de la década de 1970— y les dimos carne y hueso. Es un ejemplo de nuestro ejercicio de la investigación-creación.

En un ensayo mío entre los varios apéndices de *Historieta doble*, utilizo el vocablo «yuxtaposición» para referirme a la lógica de colocar fuentes primarias al lado de escenificaciones de los mismos acontecimientos. En respuesta, Pablo insistió en que no es realmente una «yuxtaposición», sino una «superposición». Me costó tiempo entenderle. En efecto, lo que él visualiza no es la distribución lado-a-lado de fuentes y evocaciones de ellas, sino la emergencia de una suerte de palimpsesto: un documento con múltiples capas superpuestas, de manera que el documento completo presenta una amalgama de diferentes momentos de inscripción en la cual cada capa incide en la lectura de las otras. Entretejimos en nuestra historieta un abanico de fuentes y capas temporales, con el resultado de que el lector las aprecie como un movimiento simultáneo. Es decir, la superposición crea una sensación de que el pasado se aproxima al presente. En este sentido, hace que los lectores experimenten las emociones y las sensaciones de los lectores campesinos en la década del setenta. A la vez, hace que el lector participe como observador en mi triangulación de las fuentes y en los procesos de Fals y Chalarka medio siglo antes. En efecto, logra la misma finalidad que los sociodramas en las que participaban los campesinos en los 1970, en cuanto ambos obligan a los lectores a habitar simultáneamente el pasado y el presente. Son portales al pasado, dando acceso a interpretaciones que excedan lo que se puede comunicar verbalmente. Empujan a los lectores a convertirse en «sentipensantes», según el vocablo campesino adoptado por Fals para significar que «actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza y cuando combinamos las dos cosas, así somos sentipensantes»⁸. Mientras el lector procesa las viñetas racionalmente, entra en un entendimiento que no se puede explicar con palabras, sino con sentimientos. Es algo parecido a las emociones que exhibió un participante en un taller que

8. Orlando Fals Borda—*Sentipensante*. En <https://www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRuMo&t=44s>: mins. 5:12-5:25. Accedido el 10 de septiembre de 2024.

coordiné en el archivo, cuando alzó en sus manos algunos papeles que habían pertenecido a Juana Julia Guzmán.

Reflexiones finales

Es un reto describir en palabras lo que aprendimos mientras debatimos el contenido, diagramación y colores de las páginas de *Historieta doble*. Tres personas con capacidades tan diferentes, unidos en un solo equipo. Yo, cargada de una vasta constelación de evidencias, las cuales había logrado hilar —gracias en parte al rigor académico, pero también a la intuición etnográfica— en un argumento conceptual sobre la naturaleza de la IAP. Pablo y Lina, dotados de un conocimiento profundo del lenguaje de cómics, la habilidad de transformar a manera de un mosaico los fragmentos de fuentes y hacerlos relatos, y el don de dibujar viñetas fulgentes. Se valen de una intuición que les lleva a optar por ciertos relatos, diagramaciones y dibujos, en vez de otros. En parte, la superposición de fuentes y evocaciones en las páginas que he descrito resulta de este proceso intuitivo, observó Pablo en una de nuestras reuniones, aunque él mantiene que a la vez es un ejercicio de interpretación de evidencias sólidas. Sobre todo, nos explicó, es el resultado de una colaboración entre las tres sensibilidades nuestras (y, además, la sensibilidad que esperamos despertar en nuestros lectores). Lina agregó que el proceso está marcado por una tensión entre mi uso de la evidencia como científica social y el reto que confrontan los historietistas, quienes tienen que tamizar ese montón de fuentes: «Cómo poder mediar por esos dos caminos, creo que ahí está uno de los grandes retos de construcción».

Lidiamos constantemente con este balance durante la redacción de *Historieta doble*. En momentos se nos hacía difícil distinguir entre la interpretación histórica y la intuición artística. (Pablo señaló en una reunión que existe la misma tensión entre evidencias e intuición en una investigación etnográfica, aunque la manera de tomar las riendas de esa incertidumbre es diferente, en el caso del cómic.) Hicimos productivas estas tensiones en las conversaciones teóricas que sosteníamos en cada reunión y, luego, retomamos las ideas dentro de nuestras discusiones más prácticas sobre páginas y secuencias específicas, donde bregamos por traducir esas abstracciones a viñetas cargadas de las experiencias registradas en los testimonios orales o de archivo.

¿Cómo hicimos esta traducción entre abstracciones y relatos tangibles? A manera de conclusión, trataré de contestar esta pregunta con una última mirada a las secuencias que he analizado, en aras de enfocarme en cómo transitan el lindero entre lo abstracto y lo concreto. En nuestras

reuniones discutimos el porqué de redibujar las viñetas de Chalarka, en vez de reproducirlas literalmente, y dónde incluir las fotos dibujadas o las reproducciones mecánicas. Según Lina y Pablo, «la idea es tener esas fotografías como muy protagonistas desde el desarrollo visual... para que resalten en la página». Observaron que no todas las fotos podían ser importadas literalmente a la página, sino que algunas las teníamos que redibujar para que fueran más legibles, o para poder enfatizar algunos aspectos. Pablo las llama «intervenidas». Esto significa que en algunos casos las fotos fueron calcadas para dar la sensación de ser dibujadas a mano, pero siempre fieles al original. En otros casos, los dibujos son evocaciones de la idea de una fotografía, en lugar de ser representaciones de fotos concretas. Las fotos que encabezan la Figura 2 son evocaciones que posicionan a los protagonistas en el campo de las luchas de la ANUC; son fragmentos de las fotos originales, sin mucho detalle, pero coloreados en sepia para indicar que vienen de fuentes.

Conversamos sobre cómo se ensamblan los fragmentos de evidencias dentro de un mosaico capaz de acarrear un relato. Reflexionamos durante meses sobre la práctica de trenzado de un cómic —la repetición en múltiples viñetas de ciertos íconos, con el fin de otorgarles importancia y crear el sentido de simultaneidad (Groensteen 2016)— y rumiamos sobre si nuestras superposiciones de fuentes y evocaciones son ejemplos del trenzado, o si lo que buscábamos era algo diferente, algo más congruente con el oficio del historiador. En este contexto, meditamos sobre mi uso de la palabra «yuxtaposición» y la contrastamos con la preferencia de Pablo por «superposición». Llegamos a la conclusión de que los dos términos eran relevantes en diferentes contextos, como observa Pablo: «La yuxtaposición en el secuenciar del relato, pero al interior de las viñetas estamos los tres jugando con mezclar, como tú dices, “trenzar”. Ahí es donde yo digo “superponer” un montón de elementos en esas viñetas». En esas discusiones yo aludía a la «semi ficcionalización» de las fuentes, porque producimos una hibridación de evocaciones tomadas de nuestras imaginaciones —como, por ejemplo, las representaciones de Fals y Guzmán en diálogo— con fragmentos superpuestos del texto de la entrevista y viñetas de Chalarka redibujadas por Pablo. Ante mi argumento, Pablo respondió que «el uso de recursos visuales para documentar no es una ficción». Agregó que era más bien «darle a lo visual un nuevo nivel de entendimiento. Está ahí en su forma dentro de un nuevo contexto para dar otro sentido». Tal vez sea mejor no hablar aquí de ficción, sino adoptar la terminología de Saidiya Hartman (2019), quien, a través de lo que llama la «fabulación crítica», construye relatos que contemplan o imaginan el «antes» y el «después» de la acción contenida en la evidencia a la cual tenemos acceso (Haley, 2021, p.1105).

En el caso de las páginas que he analizado, nuestro objetivo es lograr que el lector sienta que lo que está viendo es el producto de un ejercicio de interpretación —en realidad, son dos ejercicios, porque está, por un lado, la investigación hecha por el equipo de Fals hace medio siglo y, por el otro lado, mi investigación más reciente—. Como dijo Lina en una reunión temprana, nuestro reto en hacer un cómic es «permitir que uno pueda pelear con la historia». Esta pelea abastece tanto a los creadores como a los lectores con una experiencia de descubrir algo nuevo al confrontar la evidencia con la imaginación. Mientras que la escritura académica puede explicar lo que se aprende, el cómic obliga a los historietistas y los lectores a experimentar el momento del aprendizaje. Un aprendizaje en el que se chocan múltiples voces, fragmentos de evidencia y horizontes temporales. Un aprendizaje en el cual, después, participará el lector. Es en este sentido que mantengo que lo que hicimos fue *investigación-creación*.

Referencias

- Aceves Sepúlveda, G. (2023). Re-enacting/Mediating/Activating. Towards a Collaborative Feminist Approach to Research-Creation. *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, 21(2), 175-191.
- Ahrens, J. (2019-2020). Joe Sacco and the Quest for Documentation in Comics. *ImageTextT*, 11(1). En <https://imagetextjournal.com/joe-sacco-and-the-quest-for-documentation-in-comics/>. Accedido el 3 de diciembre de 2021.
- Albiero, O. (2019). When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies. *Diegesis*, 8(1), 6-23.
- Ashkenazi, O., y Dittmar, J. (2019-2020). Comics as Historiography. *ImageTextT*, 11(1). En <https://imagetextjournal.com/comics-as-historiography/>. Accedido el 2 de diciembre de 2021.
- Bartoszkowski, A. (2011). The Anthropological Comic Book—An Alternative Way of Reaching the Audience. En <https://www.antropologi.info/blog/anthropology/2011/anthropological-comic-book>. Accedido el 23 de noviembre de 2020.
- Beltrán-Luengas, E.M., y Villaneda Vásquez, A. (2020). La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento. Perspectivas, debates y definiciones. *Index: Revista de Arte Contemporáneo*, 10, 247-267.
- Bolt, B. (2007). The Magic is in Handling. En E. Barrett y B. Bolt (Eds.), *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry* (pp. 27-34). London: Tauris.
- Bonilla, V.D., Castillo, G., Fals Borda, O., y Libreros, A. (1972). *Causa popular, ciencia popular. Una metodología del conocimiento científico a través de la acción*. Bogotá: La Rosca de Investigación y Acción Social.
- Bonilla, V.D., Duplat, C., Castillo, G., Fals Borda, O., y Libreros, A. (1971). *Por ahí es la cosa. Ensayos de sociología e historia colombianas*. Bogotá: La Rosca de Investigación y Acción Social.

- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *CAIRON 13, Revista de Estudios de Danza*, número especial, pp. 25-46.
- Burns, D., Howard, J., y Ospina, S.M. (Eds.) (2021). *Sage Handbook of Participatory Research and Inquiry*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Carleton, S. (2014). Drawn to Change. Comics and Critical Consciousness. *Labour/Le Travail*, 73: 151-77.
- Chalarka, U. (1985) [1972-1974]. *Historia gráfica de la lucha por la tierra en la Costa Atlántica*. Montería: Fundación del Sinú.
- Chaney, M.A. (2007). Review of Trevor R. Getz and Liz Clarke's *Albina and the Important Men*. *Biography*, 30(3), 375-377.
- Chute, H.L. (2016). *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Dix, B., Kaur, R., y Pollock, L. (2019). Drawing-Writing Culture. The Truth-Fiction Spectrum of an Ethno-Graphic Novel on the Sri Lankan Civil War and Migration. *Visual Anthropology Review*, 35(1), 76-111.
- Egger, B. (2018). Archives and Oral History in Emmanuel Guibert's *Le Photographe*. En M. Ahmed y B. Crucifix (Eds.), *Comics Memory* (pp. 59-78). London: Palgrave.
- Fals Borda, O. (1978). *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla. Por la praxis*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Fals Borda, O. (1979-1986). *Historia doble de la Costa*. 4 vols. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Fals Borda, O. (1985). *Conocimiento y poder popular. Lecciones con campesinos de Nicaragua, México y Colombia*. Bogotá: Punta de Lanza/Siglo XXI.
- Fals Borda, O., y Rahman, M.A. (1991). *Acción y conocimiento. Cómo romper el monopolio con investigación-acción participativa*. Bogotá: CINEP.
- Flórez G., L., y Pérez «Altais», P. (2019). *Emilia*. Bogotá: Cohete Cómics.
- Flórez G., L., y Pérez «Altais», P. (2021). *Tres horizontes*. Bogotá: Cohete Cómics.
- Flowers, E. (2017). Experimenting with Comics Making as Inquiry. *Visual Arts Research*, 43(2), 21-57.
- Gardner, J. (2006). Archives, Collectors, and the New Media Work of Comics. *MFS Modern Fiction Studies*, 52(4), 787-806.
- Groensteen, T. (2016). The Art of Braiding. A Clarification. *European Comic Art*, 9(1), 88-98.
- Groensteen, T. (2021) [1999]. *Sistema de la historieta*. Traducción de Ernesto Feuerhake. Santiago de Chile: NautaColecciones.
- Haley, S. (2021). Intimate Historical Practice. *The Journal of African American History*, 106(1), 104-108.
- Hartman, S. (2019). *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals*. New York: W.W. Norton.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- Malcolm, J. (1994). *The Silent Woman. Sylvia Plath & Ted Hughes*. New York: Knopf Doubleday.

- McCloud, S. (1995) [1993]. *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Traducción de Enrique Abulí. Barcelona: Ediciones B.S.A.
- McNicol, S. (2019). Using Participant-Created Comics as a Research Method. *Qualitative Research Journal*, 19(3), 236-247.
- Pedri, N. (2012). Cartooning Ex-Posing Photography in Graphic Memoir. *Literature & Aesthetics*, 22(2), 248-266.
- Pell, S. (2015). Radicalizing the Politics of the Archive: An Ethnographic Reading of an Activist Archive. *Archivaria*, 80: 33-57.
- Pereira, A. (2024). The Repeating Book. In Search of the Creole Text in the Caribbean. Tesis doctoral en Literatura Latinoamericana, Georgetown University.
- Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography*. Los Angeles: Sage.
- Rappaport, J. (2021). *El cobarde no hace historia. Orlando Fals Borda y los inicios de la investigación-acción participativa*. Trad. de Santiago Paredes. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Rappaport, J., Flórez G., L., y Pérez «Altas», P. (s.f.). *Historieta doble. Una historia gráfica de la investigación-acción participativa*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. *En preparación*.
- Rappaport, J., y Robles Lomelí, J.D. (2018). Imagining Latin American Social Science from the Global South. Orlando Fals Borda and Participatory Research. *Latin American Research Review*, 53(3), 597-611.
- Riaño-Alcalá, P. (2009). *Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica*. Bogotá: Grupo de Memoria Histórica. En <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/recordar-narrar-el-conflicto.pdf>. Accedido el 09 de septiembre de 2024.
- Robles Lomelí, J.D. (2019). La doble historia del testimonio en la costa colombiana. Aproximaciones a una episteme alternativa. Tesis doctoral en Literatura Latinoamericana, Georgetown University.
- Scorer, J. (2024). *Latin American Comics in the Twenty-First Century. Transgressing the Frame*. Austin: University of Texas Press.
- Sousanis, N. (2015). *Unflattening*. Cambridge: Harvard University Press.
- Spiegelman, A. (2019) [1973]. *Maus*. Traducción de Cruz Rodríguez Juiz. Barcelona: Reservoir Books.
- Taylor, D. (2016) [2003]. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Traducción de Anabelle Contreras. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Vasco Uribe, L.G. (2002). *Entre selva y páramo. Viviendo y pensando la lucha indígena*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Weaver-Hightower, M.B. (2017). Losing Thomas & Ella. A Father's Story (A Research Comic). *Journal of Medical Humanities*, 38, 215-230.
- Zamosc, L. (1986). *La cuestión agraria y el movimiento campesino en Colombia. Luchas de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), 1967-1981*. Bogotá. Instituto de Investigación de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social/CINEP.