

EVENTOS DEL PASADO EN NARRATIVA GRÁFICA

Producción y divulgación histórica en la novela
gráfica *El Antagonista*



Diana M. Santos Cubides
Trabajo de Grado – Sociología
2017

**Eventos del pasado en narrativa gráfica: Producción y divulgación histórica en
la novela gráfica *El Antagonista***

Presentado por:
Diana Milena Santos Cubides

Dirigido por:
Claudia Mónica García
Natalia Mahecha Arango

Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario
Escuela de Ciencias Humanas
Sociología
2017- 1

Agradecimientos

Agradezco primordialmente a mis directoras de tesis, Claudia Mónica García y Natalia Mahecha, por la paciencia, la comprensión y, por supuesto, la orientación académica que siempre estuvieron dispuestas a brindarme.

Agradezco a Muriel Laurent, Rubén Egea y Alberto Vega, creadores de *El Antagonista*, por su amable colaboración, aportándome información valiosa para desarrollar esta investigación.

Gracias también a todas las personas que hicieron parte de este trabajo, ya sea sugiriéndome alguna referencia o ayudándome a corregir estilo.

Gracias, por supuesto, a mi familia por el apoyo material y emocional que siempre me han dado; a mis amigxs y compañerxs de Rosario sin Bragas, por la comprensión, el cariño y la solidaridad que hemos compartido estos años.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	vi
Capítulo 1: La construcción discursiva del conocimiento	1
1.1 El carácter «social» del conocimiento	1
1.2 La configuración discursiva de la plausibilidad histórica	6
1.1.2 Ideología.....	10
Capítulo 2: Eventos del pasado en narrativa gráfica.....	13
1.3 Metodología.....	18
Capítulo 3. El Antagonista, la Historia en historias.....	23
3.1 Estilo historiográfico y tecnologías literarias	23
3.1.1 Argumentos	28
3.1.2 Trama.....	43
3.1.3 Ideología.....	56
Capítulo 4: Producción y recepción de El Antagonista	62
4.1 Horizonte de producción: Creación material e intelectual.....	62
4.1.1 La “Nueva Historia”	64
4.1.2 Producción.....	68
4.2 Horizonte de expectativas: Demandas de los públicos y recepción	83
4.2.1 Lanzamientos	86
4.2.3 Críticas.....	88
Consideraciones finales	92
Anexos	99
Anexo 1.....	99
Anexo 2.....	99
Anexo 3.....	100
Lista de referencias.....	101

Lista de figuras

Figura 1. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 87).....	26
Figura 2. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 46).....	33
Figura 3. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 40).....	35
Figura 4. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 42-43).....	38
Figura 5. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 44-45).....	39
Figura 6. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 52).....	40
Figura 7. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 73).....	44
Figura 8. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 39).....	48
Figura 9. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 66).....	49
Figura 10. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 83).....	51
Figura 11. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 84).....	52
Figura 12. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 85).....	53
Figura 13. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 39).....	56
Figura 14. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 98).....	56
Figura 15. (Laurent; Egea; Vega, 2013: Portada).....	59
Figura 16. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 74).....	77
Figura 17. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 45).....	75

Introducción

El conocimiento se presenta de múltiples formas y, asimismo, distintos conceptos se construyen para determinar su significado, coordinar su práctica y establecer criterios particulares de validación. Según Boaventura da Sousa Santos (2010), en la última década hemos entrado en una transición en la que se han posicionado posturas que declaran la imposibilidad de pensar una única epistemología, frente a visiones aún totalizantes del conocimiento. Uno de estos posicionamientos emergentes es la propuesta de la *ecología de saberes*, la cual consiste en reconocer la diversidad y pluralidad epistemológicas como una dimensión fundamental del conocimiento. Desde esta perspectiva, por ejemplo, la ciencia no es la única opción válida de conocimiento, sino una entre otras formas posibles de construir los saberes.

Además de declarar que el conocimiento construido científica o académicamente no es sino uno entre otros posibles, esta posición reconoce que existen pluralidades y alternativas internas que merecen ser exploradas dentro de esa clase de saberes. Es así como resulta pertinente ahondar en los esfuerzos que se han hecho dentro de las disciplinas académicas por proponer, y en algunos casos replantear, las formas, métodos, conceptos y criterios del conocimiento que construyen. Si bien estas cuestiones inicialmente operan como debates internos entre los profesionales de las disciplinas, sus repercusiones pueden llegar a rastrearse en nuevas y múltiples formas de acceder, construir, e incluso difundir, el saber en plural.

Uno de los aspectos que permite reflexionar sobre la pluralidad interna del conocimiento académico es el debate sobre la multiplicidad de alternativas de difusión de los resultados de investigación, especialmente, porque se trata de un aspecto que ha incidido en la manera en que esta se conduce.¹ Específicamente, este trabajo profundiza en el cómic y su rol como alternativa para difundir saberes académicos. “Alternativo” si se tiene en cuenta que la investigación académica,

¹ Desde la propuesta de la Sociología Pública, por ejemplo, la pregunta por quienes acceden al conocimiento y cómo lo hacen, termina, entre otras cosas, en debates que critican la verticalidad de los métodos de investigación, de los que terminan proponiéndose formas novedosas y más democráticas de investigar y asimismo, de devolver a las comunidades el conocimiento que ayudan a construir. Ver Burawoy, Michael. (2015). Por una sociología pública. *Política y Sociedad*, Vol 42 Núm. 1: 197-225.

siguiendo los parámetros tradicionales del *género académico*, ha sido primordialmente expuesta por medio de libros y artículos académicos.

El privilegio de los géneros escritos en retórica especializada, por encima de otros lenguajes como el visual o literario, se ha fundamentado en el supuesto de que solo los primeros son capaces de plasmar el rigor que se asocia a este tipo de conocimiento (Ragin, 2007, 52). Dicho supuesto es resultado de lo que Luckmann (2008), siguiendo a Assmann (1987), describe como canonización, en este caso, del género académico.

De acuerdo a Luckmann (2008), todos los géneros comunicativos son “modelos de acción comunicativa que en cierto sentido están «institucionalizados», vienen performados socialmente e incluyen instrucciones de uso más o menos vinculantes” (página 161). En ese sentido, argumenta el autor, hay géneros comunicativos más institucionalizados que otros, en relación a los procesos sociales e históricos en los que se desenvuelven. El canon, según Luckmann, sería el grado más elevado de institucionalización de una acción comunicativa. Lo define como una construcción social histórica que resulta de procesos sociales, en los que una cierta área de la producción social de sentido de la acción social (conocimiento canónico) es limitada en su reglamentación, resultando en que el canon dirija obligatoriamente la acción comunicativa (página 165).

Prestando atención a lo recién expuesto, la rigidez en los lenguajes, estructuras formales y demás, en las que se construye y divulga el conocimiento científico, son resultado del proceso de canonización del género académico. Canonización que ha acarreado ciertas consecuencias. Primero, dado su grado de legitimidad, aquellas formas tradicionales de construir y divulgar el conocimiento se han consolidado como parámetros para medir —y, generalmente, subestimar— otras modalidades al momento de construir y narrar los saberes dentro y fuera de los cánones científicos y académicos (Shapin, 1990). Segundo, acentúa, en algunas ocasiones, la distancia que históricamente se ha construido entre los públicos instruidos y los que no lo son (Olmedo, 2010). Tercero, la apertura de nuevos espacios para compartir los resultados académicos, como los cursos online abiertos y gratuitos, y el lanzamiento de nuevas revistas, pueden no tener la visibilidad esperada, en parte, porque su único formato de divulgación es el texto escrito (Vásquez-Cano, 2013).

En ese contexto, escojo el cómic en particular para reflexionar sobre otras formas posibles de construir y narrar el conocimiento, primordialmente porque es un género que opera desde la narrativa gráfica, estando en un momento histórico en el que el lenguaje visual adquiere cada vez más relevancia. Además, porque se ha convertido en un género literario y artístico de gran incidencia, que despierta interés en los estudios de literatura, filosofía, medios masivos y comunicación, entre otros. Por último, porque es un género en el que se abordan, de diversas maneras, fenómenos complejos que anteriormente se pensaba que sólo podían ser abarcados por profesionales, desde las formas tradicionales del género académico canonizado.

En términos generales el cómic se caracteriza por lo que Scott McCloud (1993) describe como la yuxtaposición de ilustraciones y otras imágenes en una secuencia deliberada con el propósito de generar una reacción estética en el lector” (página 9). Aunque esta parece una descripción poco concreta, de hecho, funciona para evidenciar la gran versatilidad del género. El cómic abarca una vasta variedad de temas y se desenvuelve en múltiples formatos, que pueden ir desde una tira cómica de cuatro viñetas, hasta una novela gráfica de múltiples tomos.

Hay subgéneros del cómic que son relevantes es en especial para este trabajo en el que buscan explorarse alternativas para construir y narrar los saberes, los de no ficción. Entre este subgénero este trabajo hará énfasis en el cómic histórico (o novela gráfica histórica)², que con trabajos reconocidos y premiados a nivel internacional como *Maus* (1991), de Art Spiegelman, o *Persepolis* (2000), de Marjane Satrapi, han demostrado que el cómic tiene potencialidades para abordar el pasado (personal y colectivo) en formas distintas a las de la literatura y la academia, cuestión que vale la pena explorar.

Con el fin de ahondar en la forma en la que se construye y, a la vez, difunde el conocimiento histórico por medio del cómic, esta investigación se centra en el análisis de la novela gráfica colombiana *El Antagonista, una historia de contrabando y color* (2013), de Muriel Laurent en colaboración con Rubén Egea y Alberto Vega.

² Es importante aclarar que dada la flexibilidad del género cómic, la distinción de la novela gráfica se da prácticamente en relación a su mayor extensión. En sí, las novelas gráficas no presentan una estructura delimitante, que permita una clara diferenciación, como si podría hacerse, por ejemplo, entre los géneros literarios novela y cuento.

Esta novela gráfica es fruto de la investigación de su autora, la historiadora Muriel Laurent, sobre algunos casos de contrabando en la Nueva Granada entre 1822-1824. La historia se centra en la actuación del mulato republicano Remigio Márquez durante su periodo como comisionado en Mompo, y en la de sus detractores, entre los que se encuentra Antonio Nariño y Ortega, hijo del prócer Antonio Nariño.

El objetivo del análisis es comprender la novela gráfica como un producto que comparte su carácter académico y literario. Por ende, la pregunta general que se busca responder es ¿Cómo *El Antagonista, una historia de contrabando y color* se construye como obra histórica?

Para responder a la pregunta y desarrollar el análisis de la novela se parte de nociones y aportes teóricos de la sociología e historia del conocimiento, especialmente en relación a la configuración social de los saberes y la construcción simbólica del discurso científico. A su vez, se retoman antecedentes de los estudios de cómic, los cuales han avanzado en la comprensión de las potencialidades del género para la comunicación de fenómenos complejos. Por último, de la sociología de la literatura y los estudios literarios, se extraen herramientas esenciales para la comprensión de los horizontes de producción y expectativa de la novela gráfica *El Antagonista*.

Los debates en torno a la construcción del conocimiento y discurso académico, específicamente histórico, permiten aclarar que tanto el relato escrito/especializado como la novela gráfica histórica se construyen como obras históricas y que, por ende, en ambas el proceso puede ser rastreado. Por un lado, siguiendo a académicos como White (2003), Barthes (1970) y Mink (1970), no hay un discurso histórico real sino relatos posibles al momento de contar la historia. Por tanto, la noción de realidad de los escritos históricos es construida, incluso, por medio de recursos lingüísticos que dotan de plausibilidad al relato, elemento que se entiende en este trabajo desde la noción de tecnología literaria, enmarcada en la sociología del conocimiento de Shapin y Shaffer (1985). De acuerdo a esto, el relato histórico explicativo académico, y el que usa la tragedia o comedia no se distinguen tajantemente en términos de verdad, pues ambos recurren en algún momento a la ficcionalización. Por otro lado, tanto el historiador como el novelista/dibujante histórico organizan la información con base en fuentes que se

consideran confiables y proveen una explicación histórica a los fenómenos, procesos, eventos, etc. Es decir, no existe una realidad objetiva fuera de la construcción narrativa que los autores organizan y presentan como veraz.

Los creadores de la obra *El Antagonista* organizan la información tomada de documentos que se consideran confiables y la disponen a partir de una serie de elecciones narrativas específicas dentro de una gama bastante amplia de posibilidades. Para entender la forma en la que se construye el conocimiento histórico en la obra es necesario, primero, identificar y analizar dichas decisiones en el contexto interno de la obra; y segundo, situar esas elecciones narrativas de los autores, que no necesariamente son conscientes, en la intersección entre lo que en este trabajo se entenderá como horizontes de producción y expectativa de la obra histórica.

Para desarrollar el contenido de ambos conceptos, tomo la idea de Hans Robert Jauss (1981), quien sugiere que tanto la historicidad como “sociabilidad” del hecho literario no son evidentes únicamente en su proceso de producción y en su vínculo con el sujeto autor, sino también en el proceso de recepción y en la relación respecto al sujeto lector (Altamirano y Sarlo, 1977: 220). Jauss, a propósito, propone dos horizontes, el del autor y el del receptor (Hernández-Santaolalla, 2010: 200). El de autor es llamado en este trabajo “de producción”, mientras el del receptor, que varía en relación al momento histórico en el que se encuentre el lector, es denominado “de expectativa”.

El concepto de horizonte de producción se construye, por inferencia, con base en la combinación de algunos elementos que desarrolla Jauss alrededor del horizonte de expectativas del autor y la obra, con los usos que académicos como Jaime Borja (2007) le han dado al término en sus trabajos. Con este horizonte hago referencia a las intenciones evidentes, así como no manifiestas de los autores, las tecnologías literarias utilizadas, los eventos y condiciones del contexto sociocultural en el que se produce la obra y demás elementos que, en conjunto, permiten atar la disposición narrativa de la obra, incluyendo su producción material, estructura formal e ideológica, a un momento histórico en específico.

Retomo el concepto de horizonte de expectativas de la combinación de los aportes de Jauss, quien a su vez se inspira en los teóricos de la sociología y filosofía de la

ciencia, Karl Mannheim, Karl Popper y Hans Georg Gadamer. Con estos autores surge la idea de que existen una serie de principios o normas que, de alguna manera, estructuran el pensamiento de una sociedad en un contexto espaciotemporal específico y, por ende, marcan la forma de recibir el contenido de un producto literario -en este caso también académico-. Para Jauss, este horizonte de expectativas serían los presupuestos, permeados histórica y socialmente, bajo los que un lector recibe una obra (Rall, 1987). Más concretamente, podrían ser los conocimientos, experiencias, intereses, necesidades y eventos que demarcarían estos aspectos en el público potencial de las obras en un momento histórico.

El argumento principal de este trabajo es que, *El Antagonista*, como otros trabajos históricos, (1) recurre a unas fuentes que socialmente se consideran legítimas, para presentar y configurar explicaciones sobre eventos y fenómenos del pasado; (2) utiliza estrategias retóricas y discursivas para dotar de plausibilidad el relato, y (3) lo organiza por medio de entramados, personajes, acciones, entre otros. A su vez, dicha organización narrativa está atada a presupuestos ideológicos, necesariamente ligados a los contextos específicos en los que se produce, pero también recibe la obra, en tanto hay cierta proyección por parte de los creadores sobre su público potencial. Su construcción específica como novela gráfica, que también es fruto de esos encuentros entre el contexto de producción y recepción, exige un acercamiento particular a los eventos históricos de la novela, al demandar nuevas fuentes y enfoques para operar efectivamente desde la narración gráfica. Por tanto, la relación entre construcción del conocimiento histórico en la obra histórica *El Antagonista*, y el género comunicativo escogido para su difusión, resulta indisoluble.

Este trabajo inicia con un capítulo en el que se amplían algunos de los conceptos y debates esenciales para reflexionar sobre las diversas formas de construir y divulgar conocimiento histórico desde géneros fuera del canon científico, como el cómic. Inicia con una breve reconstrucción de antecedentes teóricos y conceptuales de la sociología del conocimiento científico, útiles para comprender la forma en la que se ha estudiado el conocimiento, incluyendo su dimensión discursiva. Después de esto se exponen algunos argumentos que historiadores y filósofos, han expresado sobre la relación entre historia y literatura. A partir de la discusión en torno al giro lingüístico, se identifican algunos aportes de autores como Hayden White y Roland Barthes que permiten para fines de este trabajo, eliminar la distancia, en términos de realidad o rigurosidad, entre los trabajos que

construyen y divulgan la historia por medio del género académico y los que lo hacen por medio de géneros literarios, dentro de los que se ubica el cómic.

Uno de los conceptos esenciales que se exponen en ese primer capítulo es el de estilo historiográfico propuesto por Hayden White, a partir del cual todas las obras históricas, sean académicas o no, están compuestas por tres elementos: (i) argumentos, (ii) una trama para presentarlos y (iii) elementos ideológicos que les dan sentido.

En el mismo capítulo también se explica de manera más detallada la forma en la que se cruzan los enfoques de la historia/sociología de la ciencia y la sociología de la literatura, para diseñar una aproximación teórica y metodológica a la novela gráfica *El Antagonista* como una obra histórica.

En el segundo capítulo, se profundiza en el cómic como uno de los géneros posibles para abordar la historia. Inicialmente se explican los elementos y convenciones del cómic como la viñeta, los globos de texto, y el proceso de *closer*, por medio del cual se completa la secuencialidad de las viñetas en este género. Después se exponen algunos de los estudios que han identificado en el cómic potencialidades al momento de abordar fenómenos complejos, que permiten completar la base conceptual con la que se construye la metodología, expuesta a profundidad al finalizar el capítulo.

El tercer capítulo está dedicado al análisis de *El Antagonista: Una historia de contrabando y color* como obra histórica, expresando algunas de las características que podrían asociarse al estilo historiográfico propio de la novela. El capítulo se divide en tres secciones en las que, usando muestras gráficas extraídas de la novela, se identifican algunos elementos que se agrupan en Argumentos, Trama e Ideología, las grandes categorías analíticas propuestas en el marco teórico y metodología.

En la primera sección de Argumentos, se identifican algunas de las explicaciones explícitas e implícitas que se plasman en la novela a partir del uso particular de la información recolectada en diversas fuentes y el uso de los recursos del cómic. La sección de Trama se centra en el análisis de elementos como la estructura narrativa, los arquetipos narrativos y demás aspectos por medio de los cuáles se provee de sentido al relato. Finalmente, en la tercera sección se profundiza en las decisiones

ideológicas evidentes de los autores, pero no necesariamente conscientes, como los personajes que se privilegian en la historia y algunas de las elecciones nominales y gráficas.

Finalmente, el cuarto capítulo, está orientado a reconstruir el horizonte de producción y expectativas de la obra histórica *El Antagonista: Una historia de contrabando y color*. Inicia reflexionando sobre la producción material e intelectual de la novela gráfica y finaliza con el análisis de algunas de las críticas y reseñas de la novela, que en este caso funcionaron como marcadores, con ciertas limitaciones, de la recepción de la obra. Aunque no permiten abarcar la totalidad de los lectores ideales, son útiles para analizar los presupuestos ideológicos con los que se recibió la obra. La primera sección inicia con un apartado en el que se exploran algunos referentes conceptuales y metodológicos de la llamada “Nueva Historia” que *El Antagonista* posiblemente encarna, dada la práctica profesional de su autora. Después se profundiza en la producción de la obra, relacionándola con las trayectorias, intereses, habilidades y roles ejercidos por los participantes, así como las posibilidades materiales que implica su posición en el espacio social (Bourdieu, 1989). En la segunda sección se recuperan algunos posibles rasgos sobre los públicos que fueron impactados por la novela, así como los criterios o presupuestos ideológicos con los que fue esperada y leída.

Por último, este trabajo finaliza con algunas consideraciones sobre lo analizado en los capítulos previos. En aras de continuar el debate en torno a la multiplicidad de saberes con el que inicia esta introducción, se reflexiona sobre: (1) la construcción social e histórica de los saberes, incluyendo los que se enmarcan en el canon académico; (2) el uso potencial de la narración gráfica en la construcción y difusión de nuevas, o al menos diversas aproximaciones epistemológicas y; (3) las preguntas que históricamente se han planteado disciplinas como la sociología sobre cómo, por qué y para quién el conocimiento, en relación a una posible apertura, o descanonización, del género académico.

Capítulo 1: La construcción discursiva del conocimiento

El capítulo inicial de esta investigación está dedicado a introducir la reflexión en torno a las formas de construir y divulgar conocimiento histórico desde géneros no académicos como el cómic. En la primera parte se expresan algunos de los antecedentes teóricos y conceptuales de la Sociología del conocimiento científico que han avanzado en el análisis de la dimensión discursiva del conocimiento.

Después de esto se exponen algunos argumentos del debate que se ha dado, especialmente, entre historiadores y filósofos, sobre la relación entre historia y narración literaria. A partir de este debate, se identifican algunos autores e ideas que permiten comprender la construcción discursiva de la plausibilidad histórica, y así cuestionar la distancia en términos de “verdad” o “rigor” entre los trabajos que construyen y divulgan la historia bajo una estructura académica y los que lo hacen siguiendo una forma literaria.

1.1 El carácter «social» del conocimiento

Los inicios de la sociología de la ciencia o el conocimiento científico, marcados especialmente por los análisis de Manheim, Merton y algunos exponentes de la filosofía neopositivista, promovieron la comprensión de las instituciones científicas como instituciones sociales, es decir, marcadas por una interdependencia con otras instituciones que proveen normas, códigos y repertorios sociales para el accionar científico, aptas para el análisis sociológico. Sin embargo, aún se mantenía una distinción radical entre el conocimiento científico y el resto de conocimientos y creencias culturales, por tanto, asumían que las incidencias de los factores sociales en la ciencia no tenían por qué afectar su contenido (González & Sánchez, 1988: 72).

Merton proponía un análisis sociológico centrado la estructura social de las comunidades científicas, por ejemplo, en las prácticas en laboratorio, el *ethos* científico, las relaciones entre las comunidades científicas y otras instituciones sociales. El contenido de la ciencia, por su parte, no se consideraba de interés sociológico, pues si bien reconocía que las ideologías que inciden en el accionar científico son influidas por los intereses de las clases y estratos sociales, las ciencias

son autónomas frente a las influencias directas de estos intereses y visiones parciales (Merton, 1970).

Teniendo en cuenta esos presupuestos, la sociología del conocimiento, sobre todo la desarrollada en Estados Unidos, se centró en los procesos de descubrimiento e invención del conocimiento, pero no en los contenidos desencadenados de dichos procesos. Aun así, a partir de finales de los años sesenta surgen cambios importantes en las disciplinas, que hacen que la imagen mertoniana de la ciencia deje de ser predominante especialmente en Europa. Uno de los principales cambios es derivado de las críticas que se hicieron al funcionalismo y su visión sobresocializada del sujeto (González & Sánchez, 1988).

De acuerdo a los sociólogos Teresa Gonzales y Jesús Sánchez (1988), de las críticas al funcionalismo y a la ciencia entendida como institución cuyos contenidos se concebían como incorruptibles, derivaron enfoques que comprendían el carácter social del conocimiento de una manera distinta. Por un lado, metodológicamente los autores destacan tres tendencias: (1) la inclusión de la variable lingüística, reconociendo la importancia creciente del lenguaje en la investigación social. (2) el privilegio de enfoques situacionistas que trataran la conducta humana en concreto, y (3) el rechazo a la teorización que obviara las complejidades de la acción social disponibles empíricamente.

Por otro lado, los autores agrupan los enfoques que de alguna manera renovaron la sociología del conocimiento científico en cinco principios teóricos que orientaron las líneas de investigación sobre el conocimiento:

- (1) Principio de naturalización: reconoce la influencia que los procesos de descubrimiento y justificación tienen en la validación del conocimiento. De dicho principio se destacan los estudios empíricos de los procesos de producción y formación de creencias, incluyendo sus contenidos.
- (2) Principio de relativismo: Concibe que nociones de verdad, progreso y racionalidad son revisables y relativas a comunidades, épocas y contextos concretos. Según esto, los valores que orientan la investigación son fruto de procesos sociales.
- (3) Principio constructivista: Reconoce que la experiencia no es neutral y varía dependiendo del contexto, por tanto, el conocimiento depende de los

aprendizajes, esquemas compartidos y procesos de comunicación en los que se produce.

- (4) Principio de la causación social: Afirma que el conocimiento es producido en buena medida como resultado y reflejo de la forma en la que se organizan las comunidades científicas, las cuales, como otras, están organizadas socialmente. Por ende, científicos, como otros humanos, son sujetos a los mismos tipos de explicación que cualquier otro grupo (página 83).
- (5) Principio de instrumentalidad: Promueve que “el conocimiento científico no difiere sustancialmente de otros conocimientos, salvo por su mayor eficacia y actividad, en términos de alcanzar ciertos fines o satisfacer ciertos intereses” dependiendo del contexto social (Página 84).

De acuerdo a estos cinco principios en este trabajo puede afirmarse que el conocimiento es necesariamente contextual, tanto en su producción (y recepción) como en su contenido. Esto quiere decir, entre otras cosas, que el conocimiento científico no es en sí mismo absoluto, verídico y mucho menos neutral, dado que sus criterios de construcción, usos, y validez hacen parte de un repertorio provisto por el momento histórico y las relaciones sociales en las que se enmarca su producción.

Las transformaciones en la forma de entender el carácter social del conocimiento, promovieron la inclusión de nuevas variables en la investigación sociológica e histórica del conocimiento, como lo es la lingüística (González & Sánchez, 1988). Para el caso de este trabajo, es fundamental recuperar lo que investigadores de la ciencia y el conocimiento como Shapin, Shaffer, Fleck, entre otros, han reflexionado sobre la función de lo discursivo o lingüístico, en la construcción, difusión y validación del conocimiento.

En el caso de Shapin y Shaffer (1985), los investigadores identifican varias “tecnologías” que, inciden en la construcción de un hecho científico. Una de estas tecnologías es la literaria, la que definen como los recursos literarios y retóricos utilizados estratégicamente para extender el atestiguamiento de la experiencia y convencer al lector de que hay respaldo empírico que le da coherencia lógica en la

forma en la que son narrados los hechos³ y convencer al lector de que hay respaldo empírico y, por tanto, de que existe una coherencia lógica en la forma en la que son narrados los hechos.

Estas tecnologías literarias, como se entienden en este trabajo, están ligadas a los horizontes de producción y expectativas de cada producto, y a las convenciones propias del género en el que se expresan. Por esta razón, dependen, por un lado, de las demandas y expectativas de la audiencia o audiencias a las que se busca convencer de la credibilidad de la obra histórica y, por otro lado, de unos parámetros relacionados con lo que se considera aceptable en un texto que aborde eventos del pasado.

En cuanto a lo primero, el concepto de *colectivo de pensamiento* propuesto por Ledwick Fleck (1986) resulta útil para ejemplificar la relación que se establece entre las tecnologías literarias que despliegan los autores dependiendo de sus audiencias. Según este autor, los colectivos de pensamiento son los grupos de personas que se forman a partir de un estilo de pensamiento. De este colectivo de pensamiento se desprenden dos círculos: el esotérico y el exotérico. El círculo **esotérico** hace alusión a un público experto de saberes especializados que se comunica con un lenguaje propio y cuyas publicaciones, por lo general, están dirigidas a colegas pares. El **exotérico** hace referencia a otros individuos instruidos que no son especializados. Las publicaciones dirigidas a este círculo suelen ser productos que se orientan específicamente para la divulgación y enseñanza del conocimiento científico.

Aun cuando la comunicación hacia los dos círculos apunta al reforzamiento y legitimación de las creaciones intelectuales del colectivo de pensamiento, la forma de alcanzar cada círculo requiere de estrategias diferenciadas. Para el caso del círculo esotérico, por ejemplo, es esencial el uso del lenguaje especializado, así como el énfasis en la metodología y los modelos teóricos utilizados para la explicación. Para el exotérico, por su parte, puede ser suficiente con una presentación coherente del enfoque, los resultados de la investigación y la referencia a fuentes que se consideran confiables, sobre todo cuando el experto se

³ En su caso hablan de los experimentos científicos sobre la bomba de aire; en este caso, serían el equivalente a los hallazgos históricos.

apoya en credenciales institucionalizadas que denotan status y suelen conferir en sí mismas credibilidad (un título universitario, por ejemplo).

Este lenguaje especializado y modos estándar para la presentación de resultados destinados especialmente al círculo esotérico, les han dado forma a los modelos comunicativos que históricamente se han fijado en las comunidades científicas por medio del género académico canónico (Luckmann, 2008). Este género, en tanto canonizado, en sí mismo también ha funcionado como tecnología literaria debido a su carácter distintivo que denota, en términos de Bourdieu, dominación simbólica. Respecto a este tipo de distinción Bourdieu reflexiona sobre la «lengua legítima». De acuerdo al autor, la legitimidad de cierta manera de hablar, en este caso de comunicar el conocimiento desde una institución legitimada simbólicamente, se asocia a su vez a las “prácticas legítimas” y por tanto funciona como capital lingüístico que genera el beneficio de la distinción; beneficio ligado a que la oferta de locutores exige un determinado nivel de cualificación lingüística o cultural, que lógicamente está distribuido de manera desigual en función de la posición ocupada en la estructura social (Bourdieu, 2001: 30).

Ahora, que el género académico se canonicé y por ende se constituya como la forma que simbólicamente tiene la legitimidad para comunicar los saberes contruidos académicamente, no quiere decir que en efecto los modos escritos y estilos estructurados sean las únicas formas capaces de hacerlo pues, como más adelante se profundizará, otros géneros como el cómic tienen potencialidades para abordar temas que se pensaban exclusivos de la academia. A su vez, es importante notar que los modelos comunicativos que se han solidificado en el género académico no han permanecido inmutables, pues se han renovado, aunque lentamente, adaptándose a las demandas del círculo esotérico y exotérico.

Sobre esto último hay que reconocer que los parámetros sobre cómo se debe construir y escribir la historia han cambiado y seguirán cambiando con el tiempo, como más adelante se mostrará al mencionar fenómenos como el “giro lingüístico” o “retorno de la narrativa”. Por citar un ejemplo concreto sobre dichos cambios, están los ensayos sobre historiografía colombiana realizados por Jorge Orlando Melo (1996) en los que puede observarse cómo en las reseñas sobre textos históricos del siglo XIX (escritas por letrados de la época) se criticaba el lenguaje sencillo y el uso de ilustraciones por considerarlas fuera de lugar, mientras se

aplaudía, entre otras cosas, la referencia exhaustiva de fuentes documentales, prestando poca atención al uso que se le daba a las mismas.

Según Melo, esta percepción sería muy distinta varias décadas después, pues precisamente esos elementos que parecían descuidados en su momento hacen que, una época más cercana, el texto sea percibido como más ameno que otros escritos que se consideraban mejor logrados. A su vez, Melo expresa que el valor de la erudición relacionada con la rigurosidad se va desasociando, con los años, de la reproducción textual de los datos y documentos, reorientándose hacia la crítica exhaustiva de los mismos. Así pues, las obras que solo recrean las fuentes no se considerarían en la actualidad como necesariamente rigurosas, gracias a los fenómenos sociales que han transformado los parámetros epistemológicos y metodológicos de la disciplina histórica.

1.2 La configuración discursiva de la plausibilidad histórica

Los saberes históricos, incluso los que han sido construidos bajo los lineamientos académicos y metodológicos de la disciplina histórica, han estado relacionados así sea de manera intermitente con formas de escritura guiadas por la narrativa literaria. Mientras algunos profesionales de la historia han marcado una distancia irreconciliable entre la disciplina y los géneros literarios, otros han llegado incluso a caracterizar la escritura histórica como esencialmente literaria. A continuación, se presentan algunos de los puntos de este debate, que avanzan en la comprensión de la configuración discursiva de la plausibilidad histórica, y que permiten para fines de este trabajo explorar géneros alternativos para reconstruir y divulgar eventos del pasado.

Los historiadores que disociaron la disciplina de la literatura, especialmente a finales del siglo XIX, basaron sus argumentos en el supuesto de que si bien las estructuras literarias y retóricas podían llegar a proveer formas estéticas para la escritura histórica, la Historia se distinguía radicalmente de la literatura por su carácter científico. Ya en el siglo XX, los historiadores de los Annales relacionaron la narrativa con la historia de los acontecimientos, a la que descalificaron por considerarla insuficiente para el desarrollo de lo que pensaban era la función fundamental del historiador profesional: el análisis de las estructuras. Adicionalmente, no veían la narrativa literaria con buenos ojos en tanto era

utilizada por, según ellos, *amateurs* interesados en la popularización del conocimiento (Clark, 2004: 86).

Sin embargo, esta disociación no se aceptó sin resistencias, pues historiadores como Arthur Danto (1965), Paul Veyne (1972) y Paul Ricœur (1978) se enfrentaron a esta visión reivindicando la relación entre la narración literaria y la historia. Estos autores y su perspectiva marcan lo que Lawrence Stone (1979) denominó como “El retorno de la narrativa”, para referirse a la propuesta que se gestó ante las fallas derivadas de los modelos deterministas de explicación, sustentados en la pretensión de que era posible predecir científicamente el cambio histórico (Hobsbawm, 1980).⁴

Danto cuestiona la idea de objetividad científica de la disciplina afirmando que los historiadores no reproducen el pasado, como en su momento suponían, sino que lo organizan en relatos (*stories*) que proveen significado histórico a los eventos. Para el autor, estos relatos cumplen una función explicativa importante en la medida en que exponen el cambio de un tema o fenómeno en el tiempo por medio de entramados. Su aporte más interesante consiste en señalar que, a partir de esta premisa, lo que distingue las formas populares y académicas de escribir la historia son las pretensiones de verdad -socialmente legitimadas- de las últimas (Danto, 1965).

Para Paul Veyne, por su parte, la comparación entre la disciplina histórica y la literatura o crítica literaria podría ser más adecuada que su equiparación con la ciencia. De hecho, llega a relacionar los escritos históricos con los narrativos, al argumentar que la historia es una narración que, así como la novela, “selecciona, simplifica, organiza, hace que un siglo quepa en una página” (Veyne, 1972: 12). Desde esta perspectiva, la diferencia entre los escritos históricos y las novelas radica en que la historia aborda hechos no derivados de la ficción. Es decir, un escrito histórico, para Veyne, puede describirse como una novela *real*.

⁴ A su vez, esta idea del retorno de la narrativa se enmarca en lo que los filósofos analíticos en Estados Unidos llamaron “giro lingüístico”, proceso que inició con la inclinación de algunos historiadores por contar historias, buscando transformar “el lenguaje académico, esquemático y formalista de los viejos paradigmas de la posguerra (marxismo, estructuralismo y cuantitativismo) en un lenguaje verdaderamente comprensible” (Aurell, 2004: 2).

Finalmente, Ricœur problematiza en particular la distinción que suele hacerse entre la historia de los acontecimientos y la estructural frente a la narrativa literaria, argumentando que toda historia escrita, incluso esa que se considera estructural, adopta necesariamente alguna forma narrativa (Ricœur, 1978). Para el autor la narración es una forma de explicación y no de simple descripción, como lo sugieren algunos historiadores que la asocian a la historia de los acontecimientos. De esta manera, el autor plantea un desafío al positivismo lógico y la teoría-ley, catalogándolas como reduccionistas por limitarse al modelo explicativo de las ciencias naturales (Clark, 2004).

Los autores mencionados trazan conexiones cercanas entre la historia y otros géneros narrativos como la novela. También destacan las virtudes que la narración literaria ofrece al momento de hacer explícito y comprensible al lector los fenómenos, hechos y eventos que hacen parte del pasado. Aun así, estos autores asumen que la diferencia entre la historia y otras formas narrativas es la *realidad* de sus relatos, premisa que será fuertemente problematizada por autores como Louis Mink, Roland Barthes y Hayden White.

A diferencia de muchos historiadores, estos últimos autores ya compartían la idea de que la escritura histórica estaba alineada con la literatura; sin embargo, veían esta sincronía de manera más problemática. Para ellos, la narrativa literaria impone coherencia, continuidad y cierre a la información recolectada en las fuentes de los historiadores. No obstante, dicha organización está diseñada para crear un efecto de realidad, lo que cuestiona aún más la pretensión de realidad objetiva del relato histórico que proponían los positivistas del siglo XIX.

Específicamente, Louis Mink (1970), explora cómo la historia narrativa toma algunas convenciones de la ficción al compartir el “artificio” de esta forma narrativa. Aun así, este autor teme que la historia sea leída como desprovista de rigurosidad y por ende pueda ser equiparada a la ficción (Clark, 2004). Barthes y White extienden un poco más este argumento y, despreocupados por la posible equiparación de la historia académica con la ficción, llegan a afirmar que no existe diferencia sustancial entre la historia y la narración imaginaria de la novela o el drama (White, 2003).

Para Barthes (1970) el discurso histórico es en sí mismo una forma de elaboración literaria en tanto el historiador organiza con el lenguaje lo que de otra manera no

tendría significado. Según este autor, los hechos solo tienen una existencia lingüística, a pesar de que los historiadores escriban como si existiera algo *real* fuera de lo lingüístico. Por ende, lo que se ve en los escritos históricos es resultado de actos de autoría que dan credibilidad a sus descripciones, aun cuando están basados en documentos y otro tipo de evidencias, cosa que no compromete la rigurosidad como tal.

White maneja un planteamiento similar en relación al papel de lo lingüístico. Para el autor, el acontecimiento no es en sí mismo un factor explicativo hasta que el historiador lo somete a los procesos, estrategias, técnicas y herramientas a las que normalmente un escritor somete los elementos de una novela (White, 2003; Charlois, 2008). Por tanto, la ficcionalización no es algo que separa, sino que une a la historiografía y la novela. La forma en que el autor desdibuja la separación tajante entre el escrito histórico explicativo y la tragedia o la comedia, consiste en intentar identificar algunas generalidades de los escritos históricos a partir del concepto de *obra histórica*, que entiende como “una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa” (White, 1973: 9).

Para White, las obras históricas en general combinan cierta cantidad de "datos", conceptos teóricos para "explicar" esos datos y una estructura narrativa para presentarlos. Para el autor, los datos en sí mismos no tienen sentido; por tanto, para construir la obra se lleva a cabo un proceso de selección y organización de los datos en relación con la forma de explicación y estructura narrativa escogida. Dado que en este proceso se selecciona, enfatiza, suprime, subordina, caracteriza, explica y se crean tramas, necesariamente se parte de un punto de vista que White denomina ideológico (White en Aurell, 2006). Por tanto, en un sentido más concreto, la obra histórica estaría compuesta por argumentos, trama e ideología, siendo la combinación específica de estos elementos lo que el autor llama **estilo historiográfico** (White, 1973: 11).

En el marco del análisis de este trabajo, el concepto de “estilo historiográfico” me permite ubicar en el mismo plano a las obras históricas, sean académicas o literarias. Ambas formas de producción y escritura histórica se componen de argumentos, trama e ideología. Asimismo, como sugieren también Barthes y Mink, ambas deben recurrir a tecnologías literarias que doten de credibilidad sus relatos, es decir, deben construir discursivamente la plausibilidad de su relato histórico.

Antes de abordar las características y potencialidades propias del género cómic para abordar la historia, es necesario abordar más detalladamente, la definición y uso particular del concepto “ideología”.

1.1.2 Ideología

Como ya se esbozó, lo ideológico se entiende en este trabajo atado primordialmente a las decisiones que toman los autores al construir el relato. Por tanto, las decisiones narrativas terminan siendo a su vez decisiones ideológicas, pese a que no sean necesariamente conscientes (Witek, 1989).

Es importante aclarar que estas decisiones no son ideológicas en el sentido de los grandes sistemas de pensamiento u organización política: no son, pues, como el anarquismo o conservadurismo de los que habla Hayden White en *Metahistory* (1973), como el mito en la derecha o la izquierda que ejemplifica Barthes (1970), ni como la tradicional acepción peyorativa de ideología derivada del marxismo (que se asocia a una falsa conciencia atada a las clases dominantes). Tomo el concepto, entonces, desde lo que se puede denominar el “nuevo concepto de ideología”, desarrollado por académicos de distintas disciplinas como la semiología, la antropología, la lingüística, entre otras (Teun Van Dijk, 1998).

Una nueva definición de ideología es la propuesta por Teun Van Dijk, quién la entiende como la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo que, epistemológicamente hablando, forman el sustento de argumentos o explicaciones sobre un orden social particular. Más concretamente, las ideologías pueden expresarse en juicios, opiniones, redes de proposiciones, actitudes, representaciones sociales, categorías y demás elementos que los grupos despliegan para comprender, explicar y hacer inteligible el mundo social, en el que las relaciones de poder son fundamentales (Teun Van Dijk, 1998).

La ideología desde esta concepción, tiene una relación muy cercana con el discurso (incluyendo el visual), pues es a partir de este que se despliegan y reproducen las representaciones, opiniones y categorías sociales. De allí la importancia de analizar las implicaciones ideológicas como derivadas de las elecciones narrativas. Estas implicaciones pueden percibirse en la narración, por ejemplo, en la forma en que se caracterizan los sujetos o en la explicación que se da de los hechos. Sin embargo,

tales consecuencias también son rastreables en lo *invisible*, pues incluso lo no dicho actúa necesariamente sobre el sentido de lo que se dice (Abril, 2013: 21).

Para que lo ideológico tenga sentido, deben considerarse las particularidades del momento histórico en el que la obra es producida, distribuida y recibida. Esto debido a que, si bien algunas de las decisiones ideológicas pueden ser o no conscientes, estas proveen una imagen específica sobre un hecho, que puede diferir bastante dependiendo del momento en el que es leída la obra. Lo mismo ocurre cuando es recibida por un público al que inicialmente no estaba destinado el mensaje.

Al respecto, Van Dijk (1995) sugiere dos estructuras de contexto que resultan ideológicamente importantes a la hora de analizar un discurso. Estas son (1) la forma en la que se presenta, asociada a las intenciones y objetivos discursivos globales que repercuten en la producción y comprensión del discurso y sus funciones ideológicas. Y (2) Los tipos y roles de los participantes.

Sobre la primera estructura explica que, si bien en la mayoría de discursos es posible identificar algún tipo de expresión ideológica, hay algunos géneros que funcionan más específicamente como expresiones persuasivas, como es el caso de un comercial publicitario o un sermón. Por tanto, una vez identificadas las posibles intenciones y alcances en relación al género comunicativo, debe prestarse atención a si se abordan tópicos sociales que generan importantes consecuencias ideológicas como, por ejemplo, la representación racial, cultural, de género, etc.

Sobre lo segundo, el autor explica que el discurso puede tener una implicación ideológica específica dependiendo de quién emite el mensaje, dado que en relación a su status e intenciones es posible que ejerza algún control sobre la comprensión y formación de la idea. Además, el status del emisor puede incidir en el alcance de la difusión del mensaje, lo que resulta fundamental si se tiene en cuenta que un discurso más ampliamente difundido suele ser percibido como más creíble o legítimo, generando efectos de persuasión que podrían pasar inadvertidos.

Por otro lado, las propiedades de los receptores también resultan fundamentales en el proceso. Desde la teoría de la recepción literaria, por ejemplo, se explica cómo los lectores son una fuerza relevante en la producción de las obras. Esto debido a

que el autor asume la existencia de presupuestos ideológicos que permiten que se den sobreentendidos, se regulen elipsis y demás aspectos que hacen parte de la reconstrucción del sentido de la obra en la lectura (Altamirano, 1977: 200). Esto no quiere decir que la correspondencia entre los presupuestos que plantea el autor respecto a sus lectores sea estable, sino más bien que la relación entre estos presupuestos imaginarios y los que en efecto se dan regula la forma en la que es comprendida la obra y, por ende, su impacto ideológico potencial.

Capítulo 2: Eventos del pasado en narrativa gráfica

En este capítulo se profundiza en el cómic como género narrativo para abordar la historia. Inicialmente, se exponen algunos de los elementos que distinguen este género de otros también dedicados a la narración literaria y gráfica. Después se presentan algunas de las investigaciones que han identificado en el cómic ciertas potencialidades al momento de abordar fenómenos complejos como la historia, que permiten ubicar a la novela gráfica *El Antagonista*, entre uno de los ejemplos que se aproximan rigurosamente a temas históricos desde la narración gráfica. Por último, se dedica un apartado final para explicar la forma en la que se abordó metodológicamente la novela gráfica en cuestión para ser analizada como obra histórica.

Como ya fue desarrollado en el primer capítulo, los trabajos históricos escritos desde la narración literaria no se distinguen necesariamente de los trabajos que abordan eventos del pasado bajo una estructura académica, en términos de “realidad”. Esta premisa aplicaría también para el caso del cómic, teniendo en cuenta que hace parte de los géneros utilizados para la narración de contenidos de ficción y no ficción, a pesar de contar con elementos y lógicas específicas que lo distinguen de otros géneros literarios.

Respecto a esas particularidades del cómic como género comunicativo, es necesario aclarar que como parte de la narración gráfica el cómic es un género literario y artístico que “dispone de dibujos, imágenes y palabras para contar una historia o escenificar una idea” (Will Eisner, 1994: página 7). Empero, esto no implica que los elementos que lo componen deban desagregarse al momento de la lectura. Acorde a la definición que propone Scott McCloud (1993) el cómic como arte secuencial es sobre todo una “yuxtaposición de ilustraciones y otras imágenes en una secuencia deliberada con el propósito de generar una reacción estética en el lector” (página 9). En consecuencia, este género (que opera como engranaje de elementos que pueden leerse, verse e incluso sentirse)⁵ representa un canal sobre

⁵ Según McCloud, el cómic, a pesar de ser un lenguaje relativamente reciente, ya tiene una colección de símbolos reconocibles que visualmente hacen referencia a elementos invisibles como olores, colores, sensaciones y emociones. Es por eso que algunos iconos se constituyen como sinestésicos, pues a partir

el cual el lector recibe, pero sobre todo interactúa, con los contenidos que se le presentan.

Entre los elementos más esenciales del cómic, comunes por lo general a todos los productos del género independiente de su extensión están: la viñeta, que equivale a una porción en el tiempo y el espacio, que suele representarse una acción o transición que en conjunto conforma secuencias. Dentro de la misma viñeta pueden estar representados personajes, paisajes, etc. Acompañados por lo general de diálogos ubicados en globos de texto, y cajas de texto que usualmente para representan la voz de quién narra.⁶ Aun así, es necesario aclarar que el cómic es un género sobre el que cada vez se experimenta más, por lo que las viñetas y sus elementos pueden encontrarse en múltiples y variadas formas, distintas a la usual cuadrícula lineal de las tiras cómicas de los periódicos y revistas antiguas de historieta.

A diferencia de otros géneros en los que la escritura predomina, en el cómic el lector interactúa simultáneamente con lo que lee y visualiza. Esto sucede porque la combinación de los elementos enunciados y la disposición de los mismos en una serie de viñetas que juegan entre la inmediatez y la secuencialidad, obligan al lector a involucrarse en el proceso que da unidad y sentido global al contenido. Este proceso recibe el nombre de cierre (en inglés, *closure*), haciendo referencia más concretamente al momento en el que quien lee/visualiza es quien une las viñetas y completa la ilusión de secuencialidad (McClaud, 1993: 67). El autor del cómic puede crear complejos efectos visuales y verbales utilizando estratégicamente las nociones de tiempo y espacio, para ser finalmente descifrados por medio del cierre/closure (Witek, 1989).

del uso de las líneas y otros elementos visuales es posible activar sensaciones que se perciben por otros sentidos por medio de la vista, por ejemplo, las onomatopeyas y demás representaciones que logran capturar la esencia del sonido, o las líneas alrededor de un bote de basura recreando mal olor. El cómic, de esta manera, logra acceder a lo que tradicionalmente no se ve, en el sentido estricto de la palabra. (p. 128).

⁶ Para entender a mayor profundidad los aspectos de forma y características narrativas del cómic, remitirse a: Román Gubern. (1974). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península, Will Eisner. (2002). *El cómic y el arte secuencial: Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Norma, Will Eisner. (2003). *La narración gráfica*. Norma. Scott McClaud. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton: Tundra Pub.

Habiendo aclarado algunos de los aspectos que hacen del cómic un género particular dentro de la narración literaria, es necesario profundizar ahora sobre su incursión en el tratamiento de temas históricos. De acuerdo a Natalia Mahecha (2012), la *historieta histórica* es un género del cómic que desarrolla historias que se caracterizan por estar basadas en la reconstrucción de hechos históricos —que, en este caso, prefiero llamar eventos y fenómenos del pasado—, producto de procesos de investigación e indagación en fuentes y tradiciones historiográficas previas (página 179).

Este tipo de cómic, al igual que otros géneros visuales como el documental, la fotografía, el cine y otros más recientes como los videojuegos y los portales electrónicos, ya ha sido explotado para abordar eventos del pasado. Sin embargo, continúa cierta resistencia al momento de reconocerlos como géneros válidos *en sí mismos* para crear y difundir conocimiento histórico (Rosenstone, 1988: 1175). Por lo tanto, a pesar de que creadores de cómics realicen un trabajo similar o equivalente al de investigadores académicos como la consulta y lectura crítica de fuentes; recolección exhaustiva de información, y organización de la misma; orientada a construir plausibilidad histórica del relato, se continúan subestimando los alcances del género como vehículo alternativo de conocimiento (Sousanis, 2012).

A pesar de esta resistencia, hay investigadores que han logrado estudiar y, por ende, destacar las potencialidades del género a la hora de abordar temas históricos. Algunos, como Nick Sousanis (2012), logran identificar unas particularidades en la construcción y comunicación de conocimiento, en relación a la estructura propia del cómic. Otros, como Natalia Mahecha (2011), Salome Sola M. y Gonzalo Barroso (2014), han logrado identificar, entre otras cosas, formas en las que el cómic ha adoptado estrategias para hablar de temas de “no ficción”, similar a lo que anteriormente enuncié como tecnologías literarias. Finalmente, se encuentran enfoques como el del semiólogo Joseph Witek (1989), que permiten atar los cómics históricos con los debates anteriormente mencionados en relación a las conexiones entre la narración histórica e ideología, todo al reflexionar sobre las implicaciones de abordar la historia desde otros puntos de vista, recursos discursivos y estrategias de persuasión.

Desde los estudios de cómic desarrollados por Nick Sousanis, en la relación dinámica entre el lenguaje y la ilustración del cómic se encuentra el entramado perfecto para explicar fenómenos complejos. Además, dice el autor, presenta unas características que hacen del cómic un género idóneo para la transmisión de conocimiento. Estas son: (i) la yuxtaposición de imágenes pictóricas y verbales dispuestas para exigir la participación del lector en la construcción de significado; (ii) la naturaleza secuencial, pero a la vez inmediata que permite la expresión de narrativas lineales, en paralelo o entrecruzadas sin perder la cohesión; (iii) el oleaje entre lo visual y verbal, que logra que la construcción de significado trascienda las asociaciones estructuradas tradicionales; y (iv) la multimodalidad del cómic (uso de sistemas semióticos diferentes al verbal), que fomenta una comunicación más fluida.

De acuerdo a Sousanis, estas características hacen del cómic una buena herramienta para darle forma a las ideas, al expresarse de manera similar a como nuestro cerebro procesa la información. De hecho, el autor defiende que el cómic permite, incluso, que se generen conexiones inesperadas que pueden ampliar la forma de pensar los fenómenos (*unflattening*), lo que resulta menos probable con un género textual y lineal, propio de un libro especializado.

En relación al caso concreto del cómic histórico y sus potencialidades para contar eventos del pasado, Natalia Mahecha (2011) permite introducir la cuestión de las tecnologías literarias a la hora de validar el conocimiento histórico en este género en particular. En su trabajo sobre las historietas históricas *La Gaitana* y *Calarcá*, la autora logra identificar cuatro estrategias que se desarrollan en ambos cómics para suplir la demanda de verosimilitud que se espera de este tipo de productos históricos. La primera estrategia es la citación de las fuentes históricas, ya sea de manera textual o parafraseada, que fueron utilizadas para la creación de las historietas. La segunda es la introducción y descripción de prácticas culturales de indígenas y españoles (protagonistas de ambas historias) como una forma de comparar los bandos y dar contexto al lector del momento histórico de la Conquista. La tercera estrategia es el uso de expresiones en lengua indígena basándose en el *Diccionario Indio del Gran Tolima* [1952] de Pedro José Ramírez Sendoya, en el que su autor realiza un estudio etnográfico y lingüístico de algunos grupos indígenas que habitaban los departamentos del Tolima y el Huila. Por último, la cuarta estrategia es la presentización de los eventos del pasado para

hablar de problemas contemporáneos, que se desplegó, entre otras cosas, por medio del uso de expresiones contemporáneas para referirse al pasado.

Salomé Sola y Gonzalo Peña (2014), por su parte, analizan la novela gráfica *Crónicas de Jerusalén* de Guy Delisle, explorando sus virtudes como posible fuente histórica para la pedagogía e investigación en ciencias sociales. El análisis que desarrollan está fundamentado en tres subtemas: a) la configuración del contexto y la pretensión de neutralidad, b) el uso de fuentes y la construcción del relato y c) la prospectiva del conflicto. A partir de este análisis, los autores concluyen que la obra configura el contexto con base en una organización importante de información basada en datos y fuentes que permiten dar una explicación del conflicto bélico desde una perspectiva global. Además, las fuentes empleadas son en su mayoría primarias (personas) de todos los bandos en conflicto, lo que genera una pretensión de neutralidad ideológica del relato. Esto último, dicen los autores, es lo que permite que no solo se comprendan las distintas posturas en conflicto, sino que a su vez se pueda pensar en posibles vías "no parcializadas" para la solución del mismo.

En ambas investigaciones es posible entrever cómo tanto historietista como historiador buscan sustentar sus obras en un proceso investigativo que, se espera, sea evidente al lector. Asimismo, ambos elaboran sus narrativas seleccionando acontecimientos, argumentos y sujetos, bajo la pretensión de ser coherentes con lo que el lector ya conoce de lo sucedido. Es decir, al igual que las construcciones de historiadores profesionales, los cómics históricos también tienen la intención de brindar a sus lectores representaciones que suplan la ausencia de pasado, con la diferencia de que recurren conjuntamente a convenciones de la historia y la historieta (Mahecha, 2011: 35).

Joseph Witek además de abordar las premisas recién mencionadas, analiza varias obras gráficas históricas como *Los Tejanos* de 1982 y *Maus* de 1986, para ejemplificar cómo el abordaje de eventos del pasado, como ya mencionaba White, tiene implicaciones ideológicas inevitables. Según Witek, cada autor tiene un set complejo de decisiones posibles al momento de narrar, del cual prioriza una serie de elecciones que establecen el campo y límites de cada forma particular de contar los eventos. El autor observa cómo, aun cuando hay cómics que utilizan datos de la historiografía tradicional alrededor de un evento del pasado sobre el que existe

relativo consenso, el énfasis (u omisión) de un personaje, acción, lugar o evento puede alterar el significado que se tiene de todo el proceso. Es decir, pueden crearse nuevas versiones del pasado, dando un uso distinto de los datos que proveen las fuentes históricas sobre los eventos que relatan.

En conclusión, los cómics históricos, como otras formas narrativas, pueden ser vehículos alternativos para la construcción y difusión de conocimiento. Esto debido a que los cómics históricos al igual que los trabajos sustentados en una estructura académica, se basan en el trabajo en fuentes, buscan explicar fenómenos complejos (haciendo uso de datos, personajes, entramados, entre otras cosas) y, por último, recurren a tecnologías para construir y hacer evidente al lector la plausibilidad histórica de sus relatos.

1.3 Metodología

Para responder a la pregunta de investigación en torno a cómo *El Antagonista* se construye como obra histórica, resultó fundamental revisar investigaciones previas cuyo objeto de estudio apuntara a los productos intelectuales y literarios, analizados en relación a escenarios y momentos de producción y recepción particulares. De esta forma, elementos de investigaciones en sociología de la literatura (Subero, 1974; Goldmann, 1970; Abril, 2003) estudios literarios y de cómic (Sarlo & Altamirano, 1977; Jauss, 1981; Wittek, 1989), e historia del libro y la lectura (Chartier, 1992, Secord, 2001), sirvieron de guía para la construcción de la metodología. Esta tuvo como objetivo el análisis de (i) las estructuras, motivos y objetivos de la obra; (ii) los procesos de forma, fabricación y distribución del libro como objeto material; y (iii) la significación (atada a las representaciones expresadas en textos e imágenes), en relación a contextos de producción y recepción específicos. El primero de los elementos parte del análisis de la obra como texto; el segundo, de la obra como objeto material; y el tercero, de la obra como práctica de representación atada a un momento histórico particular (Chartier, 1992).

Con el fin de analizar la obra en las tres dimensiones mencionadas (texto, objeto material y práctica de representación contextualizada) fue necesario situar el análisis de la obra en una intersección entre el horizonte de producción —asociado al momento y proceso específico en el que se gesta la obra, junto con la intenciones

manifiestas y no manifiestas de los autores— y el horizonte de expectativas, — asociado a las posibles lecturas de la obra atadas al momento en el que surge, así como la incidencia de los públicos potenciales en la creación de la novela—.

En concreto, primero se elaboró un análisis por página que permitió identificar, desde la organización y disposición de elementos verbales y gráficos, las secciones de la novela, los principales entramados, las situaciones con mayor peso narrativo, etc. Después, se desarrolló un análisis de la obra, inspirado en el Análisis crítico del texto visual de Gonzalo Abril (2003) para abarcar los aspectos narrativos e ideológicos que se reagruparon concretamente en las tres grandes categorías: (i) argumentos (ii) trama e (iii) ideología, (Anexo 2) los ítems que Hayden White distingue en las obras históricas) se expresaban en la novela gráfica.

Estas tres categorías tienen, a su vez, subcategorías/indicadores que le dieron contenido a cada una. En el caso de “Argumentos”, los indicadores consistieron en: (a) datos de contexto como fechas, personajes, lugares, etc., que utilizan los autores para enmarcar los sucesos que van ocurriendo; (b) fuentes utilizadas, primarias o secundarias, oficiales o no oficiales, etc., y el tratamiento de las mismas⁷; y (c) explicaciones, sean explícitas o implícitas, que los creadores desarrollan en torno a los eventos que suceden en la obra.

Las subcategorías e indicadores de “Trama” recogen los elementos más estructurales del cómic que permiten contar la historia de una manera particular. Estas subcategorías son: (a) estructura narrativa, es decir, la forma en la que organiza concretamente el evento, teniendo en cuenta que en la novela gráfica el juego entre inmediatez y secuencialidad suele trascender las estructuras estándar de la novela y el cuento, por ejemplo. (b) Tecnologías literarias, describiendo algunas de las estrategias verbo-visuales para construir discursivamente la plausibilidad histórica del relato. (c) Arquetipos, tratando de identificar la forma en la que son

⁷ Paralelo a esta matriz se hizo un análisis de las fuentes utilizadas por los autores con el fin de profundizar en la forma en la que se acercaron a la información contenida en las distintas fuentes y el tratamiento que les dieron a los datos. La matriz tuvo en cuenta (i) el tipo de fuente, (ii) datos generales del autor, (iii) editorial, (iv) descripción general de la fuente, (v) fuentes de la fuente y (vi) la forma en la que fue utilizada en El Antagonista, es decir, qué datos fueron extraídos de la fuente y como fueron presentados (Anexo 3).

representados los personajes principales en relación a los entramados del relato. Por último (d) Cómico, ahondando en el uso general que se hace de las complejidades del lenguaje visual del cómic para hacer cambios de narrador, tiempo, etc.

Dado que las decisiones narrativas, como son analizadas en este trabajo, también son decisiones ideológicas, las subcategorías e indicadores de la trama y argumentos estuvieron necesariamente ligadas a lo ideológico. Las subcategorías de “Ideología”, por tanto, hacen referencia a elementos más explícitamente atados a esta cuestión, aunque lo ideológico también pueda rastrearse en otros indicadores. Estos fueron: (a) juicios de valor sobre personajes o situaciones, buscando rastrear opiniones y formas de describir por parte de los autores; (b) punto de vista desde el que se narra; y (c) actores que se privilegian en la historia, indagando sobre la forma en la que narrativamente se exaltan, así no sea de manera explícita o directa. Desde el análisis crítico del discurso fue posible reflexionar sobre los temas, estructuras argumentativas o redes proposicionales, tanto verbales como gráficas, que ayudan a reconocer la manera en la que lo ideológico es visible en la obra (Van Dijk, 1998; Cummings, et al. 2011).

Después de realizar las matrices de la obra en conjunto, inició el proceso de reconstrucción de los horizontes de producción y expectativa para entender cómo las decisiones en el contenido se enmarcan en momentos históricos particulares. Esto implicaba leer la obra en relación a un marco institucional, económico, político, cultural, etc., en el que el texto visual se produce e interpreta (Abril, 2013).

En este punto, lo primero que se hizo fue conducir entrevistas con Muriel Laurent, Alberto Vega y Rubén Egea, creadores de *El Antagonista*. A partir de estas entrevistas, se rastrearon primordialmente dos grandes cúmulos de información: el primero, relacionado con las trayectorias profesionales de los autores; el segundo, con su experiencia en la producción intelectual y material de cada obra. Con el primer cúmulo fue posible identificar los temas de interés de los autores y su acercamiento a los mismos, lo que a su vez ayudó a entender mejor la elección de los casos particulares de las obras, así como la forma en la que toman la decisión de abordarlos. Con el segundo cúmulo fue posible conocer en detalle los procesos de recolección y selección de fuentes en relación a la construcción narrativa y

gráfica de la obra, así como las intenciones manifiestas de los autores y el público potencial al que aspiran impactar. Además de permitir establecer ciertas conexiones explicativas del contenido de la obra en relación a trayectorias profesionales, influencias, talentos, opiniones y juicios de los autores, por medio de las entrevistas también fue posible entender los aspectos institucionales y materiales que marcaron la producción intelectual y material de la novela gráfica.

Es necesario aclarar que el énfasis en los creadores no supone que las intenciones de los mismos definan el sentido de la obra. Como es desarrollado por Goldmann (1970), las preocupaciones del autor por lograr una unidad estética lo llevan con frecuencia a escribir una obra cuya estructura global constituye una visión diferente (a veces opuesta) a su pensamiento, convicciones y a las intenciones que lo animaron cuando redactó la obra (página 51). Por tanto, no se trata de limitar la explicación del contenido y forma de la obra a los objetivos de sus creadores, sino de indagar sobre la especificidad del conjunto de ideas, intenciones y decisiones expresadas en la novela gráfica, que reflejan las condiciones de posibilidad, vinculadas al entorno social e histórico de la obra en el momento en el que fue construida.

Además del foco en los autores, también se buscó hacer énfasis en el público, debido a que las actividades de emisión y recepción de un texto (incluyendo el visual) son interdependientes. Por ejemplo: el sujeto que produce un texto, por lo general, anticipa estratégicamente la interpretación de su destinatario; asimismo, el lector, al interpretarlo, propone ciertas hipótesis sobre los propósitos del sujeto productor (Abril, 2013: 24).

Con base en lo que Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1977) proponen en su estudio sobre las posibilidades de estudiar sociológicamente la literatura y sus lectores, es posible hablar de dos tipos de destinatarios: uno interno y otro empírico. El primero, por un lado, se trata de un público constante, modelo o futuro, “aludido por el texto por el sistema de señales cuya interpretación exige dominar destrezas y supuestos socioculturales específicos, y el segundo, por otro lado, es un público variable, situado fuera del texto, cuyo habitus puede o no coincidir con el destinatario interno” (página 210).

El destinatario interno, por ende, se estudia como potencial, situado en la imaginación de los creadores y rastreable en las entrevistas, que después son contrastadas con la matriz de análisis y la interpretación de las tecnologías literarias usadas para alcanzar ese público en la novela gráfica. El destinatario externo, por su parte, en este caso se estudia remitiéndose, por un lado, a las experiencias de los lanzamientos para comprender cómo fue esperada e inicialmente recibida la obra. Por otro lado, las reseñas de los críticos, a pesar de que no representan necesariamente los lectores esperados de la novela o la recepción en general, según teóricos como Vodicka (1975), en dichas críticas pueden al menos rastrearse pistas sobre la norma estética vigente y sobre la acción de otras normas (políticas, filosófica, morales, etc.) con respecto a la literaria. Las críticas literarias y reseñas, en este orden de ideas, son documentos centrales al momento de abordar las concretizaciones de sentido (Altamirano & Sarlo, 1977: 218), relevantes para la reconstrucción del horizonte de expectativas.

Para completar la reconstrucción de los horizontes de producción y expectativas, se realizó también una revisión de fuentes orientada especialmente a rastrear los marcos sociales, políticos e incluso académicos en los que puede ubicarse a la obra, los autores y el público.

Capítulo 3. *El Antagonista*, la Historia en historias

Este capítulo está dedicado al análisis del estilo historiográfico de *El Antagonista: Una historia de contrabando y color*. Está dividido en tres secciones en las que se agrupan algunos elementos de la novela en Argumentos, Trama e Ideología, las grandes categorías analíticas que conforman el estilo historiográfico de toda obra histórica según White.

En la primera sección de Argumentos, se identifican algunas de las explicaciones explícitas e implícitas que se plasman en la novela, a partir del uso particular de la información recolectada en diversas fuentes, y de los recursos del cómic. En la sección de Trama se analizan elementos como la estructura narrativa, los arquetipos narrativos y otros aspectos que proveen sentido al relato. Finalmente, en la tercera sección, se profundiza en algunas de las decisiones ideológicas evidentes (por ejemplo, en los personajes que se privilegian en la historia) y algunas de las elecciones nominales y gráficas.

3.1 Estilo historiográfico y tecnologías literarias

“EL ANTAGONISTA de Muriel Laurent es una inquietante novela gráfica sobre un sonado caso de contrabando descubierto en Mompox en el siglo XIX, en el que resalta la figura y la actuación de Remigio Márquez, un mulato republicano educado que había participado vivamente en el proceso de independencia.

Esta innovadora propuesta ilustra el tema del contrabando, el ejercicio del poder y el uso de la prensa partiendo del enfrentamiento entre los comerciantes y un funcionario estatal en los albores de la república. También aborda el manejo dado a los prejuicios raciales en esa época, por lo que además de ser un significativo aporte a la historia de Colombia, es un libro ameno para un público general.” (Laurent, Egea y Vega, 2014).

El resumen ubicado en el lomo de la novela muestra los puntos que se plantearon desarrollar en la obra: el contrabando, el ejercicio del poder, el uso de la prensa y los prejuicios raciales de la época, expresados desde la disputa entre Remigio Márquez (que resaltan, fue un mulato educado participante activo de la independencia) y varios comerciantes en Mompox. Además de distinguir los ejes centrales de la obra, este resumen —especialmente en la frase con la que finaliza: "Además de ser un significativo aporte a la historia de Colombia, es un libro ameno para un público general"— plasma a grandes rasgos dos intenciones manifiestas de los creadores: (i) abarcar el episodio histórico escogido de la manera más rigurosa

posible para aportar sobre el conocimiento de la época, y al mismo tiempo, (ii) alcanzar a públicos no especializados que se encuentran generalmente distanciados de este tipo de contenidos.

La organización de la forma y contenido de la novela estuvo influenciada en gran parte por la formación profesional de Muriel Laurent, la experiencia en productos de divulgación y preocupaciones políticas de Rubén Egea y, por supuesto, las habilidades artísticas y narrativas de Alberto Vega (lo que es desarrollado más ampliamente en el tercer capítulo). Sin embargo, como ya se expuso al hablar de la sociología de la literatura, el papel que juegan las audiencias en la creación del contenido es un elemento tan esencial como las intenciones manifiestas y no manifiestas de los creadores al momento de analizar cualquier producto intelectual, sea literario o no.

Teniendo en cuenta que en este trabajo el carácter del público es sobre todo potencial, esta audiencia es localizable, inicialmente, en la imaginación de los creadores, considerando que no hay autor(a) que escriba sin tener idea, al menos vaga, de quién leerá el producto final. En el caso de *El Antagonista*, el público que se busca alcanzar no es necesariamente el académico ni el consumidor habitual de comics. En palabras de Muriel Laurent, es más bien un público interesado en los eventos del pasado y en lo que se hace desde la disciplina histórica, sin necesidad de ser experto(a) en la misma. Fue apuntando a este público que se pensaron estrategias narrativas afines a audiencias más amplias (M. Laurent, entrevista, 7 de octubre de 2016). No obstante, esto no significó renunciar completamente a los recursos o tecnologías literarias que hacen que los públicos especializados otorguen cierta legitimidad a los trabajos académicos.

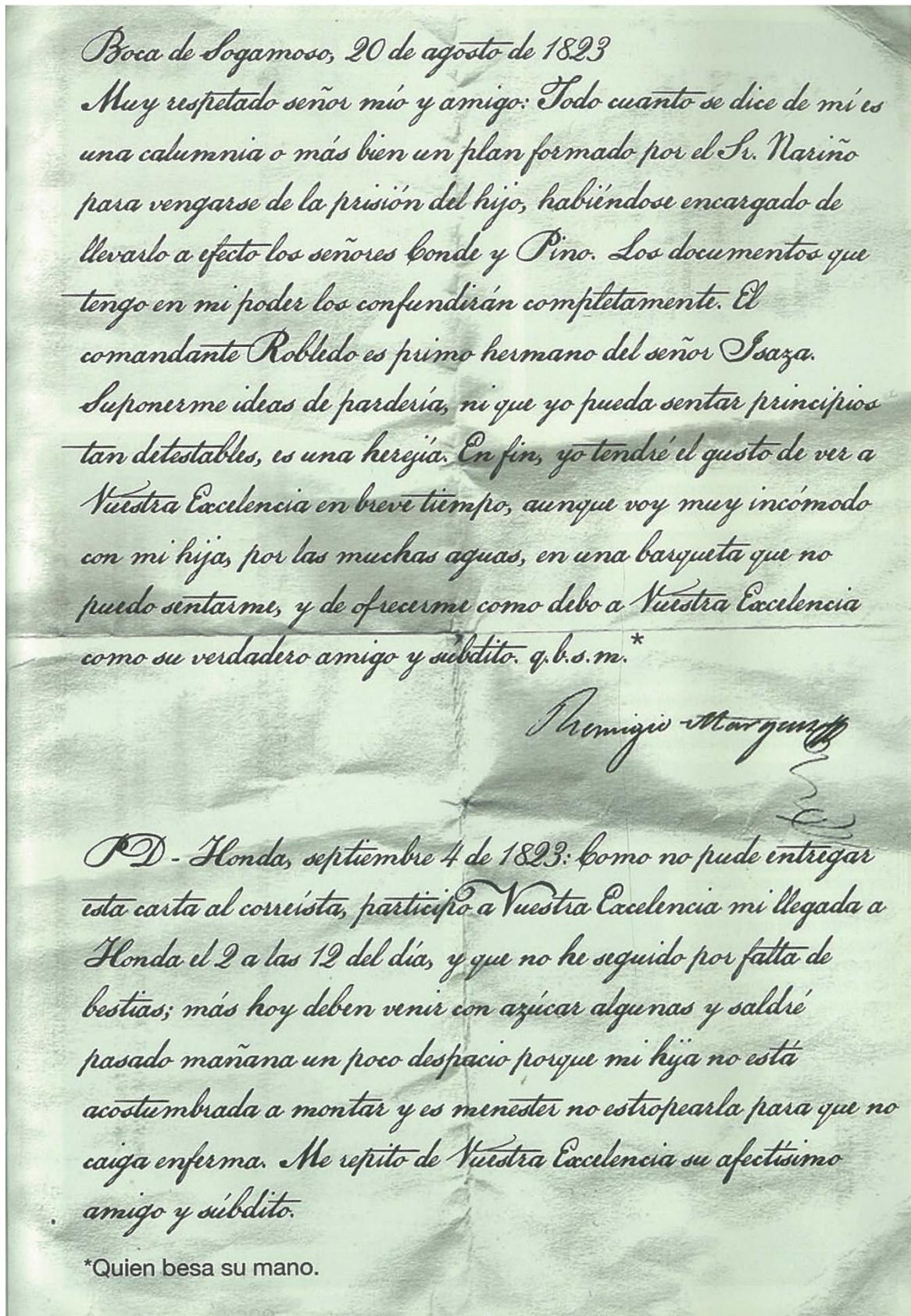
Por ejemplo, al momento de referenciar las fuentes, Laurent expresa: “En cuanto a los manuscritos, resulta, en este tipo de producción, inoportuno entrecomillar e incluir pies de página para ofrecer las referencias (...). Para remediar este inconveniente, que para el historiador es una falta grave, el listado de fuentes se encuentra al cierre del libro”. Esta aclaración, poco usual en los cómics, puede interpretarse como una forma de reafirmar que la obra, pese a que no se pensó como un producto enteramente académico, sigue los prácticas o requerimientos que se asocian a la rigurosidad desde de la disciplina histórica.

A su vez, retoman ciertos elementos que pueden no ser comunes para ese público “general”, lo que puede indicar que no buscan que la obra necesariamente, se distancie de forma considerable de los públicos especializados. Esto puede verse, por ejemplo, cuando mencionan solo por su apellido a los artistas europeos que crearon las acuarelas que sirvieron como base para las ilustraciones, asumiendo que son comúnmente conocidos por quienes leen la obra. De igual forma, en la página 26 se retrata al protagonista de la historia leyendo en su tiempo libre un libro de Benjamin Constant, presuponiendo que el bagaje académico de sus lectores abarca este tipo de personajes, y que no es necesaria una nota aclaratoria —que en otros momentos de la historia sí se emplean, añadiendo un asterisco (*Figura 1, página 26*)—.

Aunque luego se analizará el público con más detalle, discutirlo en este punto funciona para iniciar con el esbozo del estilo historiográfico de la obra. *El Antagonista*, como ya puede entreverse, es una novela gráfica que se acerca a los eventos del pasado combinando elementos de la explicación académica de la Historia y estrategias comunicativas de la narración, específicamente gráfica.

Ahora, podría decirse que a pesar de que el relato se desarrolla en una estructura literaria, su estilo sigue siendo marcadamente académico. Personajes y entramados se organizan en función de las hipótesis históricas que plantea la autora y que se van desarrollando al momento de construir la obra, y no viceversa. Es decir que, a diferencia de varios productos artísticos y literarios que se ambientan históricamente en función del relato que quiere contarse, en *El Antagonista* es la trama la que se construye para darle «rostro humano» a los datos históricos.

Figura 1. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 87)



El peso que se da a la información de las fuentes, incluso a las fuentes en sí mismas, es considerable, como es usual en los trabajos de explicación académica. Sin embargo, la novela expresa esta información por medio de personajes y situaciones cotidianas. A partir de lo anterior, el estilo historiográfico podría describirse como académico literario. En los próximos párrafos retomaré, tomando ejemplos de la obra, la forma en la que, a grandes rasgos, argumentos, trama e ideología se organizan para conformar este estilo historiográfico.

Antes de profundizar sobre los elementos que hacen parte del estilo historiográfico, es pertinente señalar brevemente la estructura general de la obra. *El Antagonista* está dividida en varias secciones. La novela inicia con la dedicatoria dirigida a los hijos de Muriel Laurent: “A Bruno y Violeta, quienes tienen ahora un medio más ameno de entender a qué se dedica su mamá”. Esta dedicatoria reitera la idea de que el público al que se quiere inicialmente dirigir la obra no es especializado en Historia. A su vez, presupone que, por lo general, los medios para entender la disciplina histórica no han sido los más agradables al lector, en este caso, sus hijos.

A la dedicatoria le siguen dos secciones que reciben el nombre de “Instrucciones para el lector” y “Coordenadas históricas”, ambas dedicadas ampliamente a referenciar las fuentes y profundizar en la información histórica del momento en el que se enmarca el relato.

Después se encuentra una introducción y dos partes o capítulos de la novela. La sección introductoria empieza con un recuento del pasado de Remigio Márquez, sobre todo en relación a su labor como cirujano de la Costa y a las situaciones que tuvo que enfrentar al ser un ferviente defensor de la independencia, finalizando con su nombramiento como uno de los cuatro senadores del departamento del Magdalena. La primera parte narra el inicio de actividades de vigilancia en la oficina de aduanas por parte de Remigio, en ejercicio de su función como comisionado de Mompo, y el posterior lío por la presunta falsificación de un documento aduanero por parte de Antonio Nariño y Ortega, que tuvo como consecuencia la detención del hijo del prócer y sus presuntos cómplices, Francisco Esparragoza y José Antonio Gordón (administrador y contador de la aduana en su momento). La sección finaliza con uno de los decomisos más importantes de la historia de la

República, realizado a uno de los asociados de Antonio Nariño y Ortega, el comerciante Antioqueño José María Isaza, por parte de Remigio Márquez. Esta situación detonará lo que se expresa como una campaña de desprestigio en prensa, por parte de la élite momposina hacia el protagonista.

En la segunda parte, se muestra cómo, tras su nombramiento como comandante militar y político de Mompo, se acusa a Remigio Márquez de fomentar la guerra racial, como último recurso para desprestigiarlo. La novela concluye con la resolución de este conflicto, pues Remigio logra presentar su defensa, demostrar el complot y ser nombrado oficialmente como Senador de la República en Bogotá. En las últimas páginas, se encuentra un epílogo que combina algunos dibujos con párrafos cortos.

Al finalizar la novela gráfica, siguen unas consideraciones en las que se reflexiona sobre los desafíos de utilizar géneros no académicos, específicamente visuales, para plasmar los trabajos de investigación histórica. Seguido de estas consideraciones, se encuentran tres páginas en las que se referencian las fuentes utilizadas en cada sección de la novela. Finalmente, aparecen los agradecimientos de cada uno de los participantes en la obra.

Los elementos que conforman el estilo historiográfico (argumentos, trama e ideología) se articulan en cada una de las partes que componen la novela. No obstante, para fines explicativos se hace a continuación un análisis de algunos fragmentos de la obra, en donde es posible caracterizar cómo se desenvuelve cada elemento en el desarrollo de *El Antagonista*.

3.1.1 Argumentos

Los argumentos hacen referencia a las explicaciones que la novela gráfica provee sobre los fenómenos que desarrolla. Estas explicaciones, dependiendo de qué tan evidentes sean, podrían clasificarse en dos tipos: por un lado, las explicaciones explícitas, que enuncian abiertamente correlaciones entre hechos; por otro lado, las explicaciones implícitas, que se expresan a partir de la organización de la información verbal y gráfica —cuestión que orienta la forma en la que el lector interpreta, en su conjunto, el sentido de lo relatado—.

Ambos tipos de explicación en la obra siguen una estructura similar a la descripción que Patrick Gardiner (1961) hace de la forma en la que el lenguaje es organizado en la explicación histórica. De acuerdo al autor, la historia como disciplina, tiene objetos y métodos bastante disímiles a los de la ciencia. Por ello, ésta ha desarrollado un aparato conceptual diferente para exponer sus resultados, que desencadena, inevitablemente, el desarrollo de una estructura explicativa particular. Esta estructura, si bien se aleja de los formatos causales empleados en las explicaciones científicas, se atreve a proponer la correlación entre diversos hechos, pero escoge cuidadosamente las palabras para enunciarla.

Gardiner (1961) sugiere que el historiador tiene dos maneras de introducir la correlación que propone. En principio, puede utilizar una afirmación hipotética general para enunciar la relación entre una y otra ocurrencia. Asimismo, esta relación puede desarrollarse implícitamente, en tanto la terminología que se utiliza permite introducir explicaciones que no son inmediatamente perceptibles. Esto se debe a que, aun cuando pareciera que solo se está narrando, se está brindando también una explicación, ya que al momento de organizar los datos se puede dar a entender al lector que existe cierta secuencia lógica que explica hechos y situaciones que le siguen, sin necesidad de que quien construye la obra histórica lo enuncie explícitamente.

Aunque la reflexión de Gardiner se enmarca en un contexto europeo de finales de los cincuenta —en el que el debate sobre las diferencias entre humanidades y ciencias “duras” estaba vigente—, el énfasis en el lenguaje y la terminología de la explicación histórica resulta útil para el análisis de los argumentos dentro del estilo historiográfico de *El Antagonista*. A su vez, considerar que las explicaciones también pueden ser implícitas (asociadas a la organización de los elementos que se enuncian) recuerda la descripción dada en el segundo capítulo en torno al *closure* o cierre, proceso esencial en la lectura de géneros de narración gráfica secuencial que precisamente parte de la organización de las viñetas y los elementos que las componen para construir un sentido global de los paneles y páginas, aun cuando las viñetas no siguen una secuencia evidente.

En la obra, en donde posiblemente se hace de manera más explícita la intención argumentativa es en la sección de "Coordenadas históricas". En esta sección, se

presentan en retórica académica, algunos eventos que son importantes para ubicar en tiempo y espacio el caso de Remigio (con base en la elección de objetos de estudio y fuentes de la historiadora). En siete páginas divididas en ocho subtítulos, se expone información sobre: (1) el proceso de independencia, (2) la constitución de Cúcuta, (3) el papel de la imprenta en la época, (4) la situación socio-racial en el Caribe, (5) el comercio en Mompo y, finalmente, (6) la práctica del contrabando en la época.

Al hablar del proceso de independencia, el énfasis se hace en los hechos que le siguieron a éste en el Caribe neogranadino, en especial sobre la presencia de tropas españolas que empezaron a atacar esporádicamente desde Maracaibo durante 1822. Se recuerdan, asimismo, algunos de los próceres, incluyendo al mencionado en la obra, Antonio Nariño. La sección destaca, también, la participación de José Padilla (añadiendo el “mulato” antes de su nombre) en la liberación del Caribe ante las tropas españolas en 1821.

Después de hablar de la independencia, se menciona cómo surgen nuevas reglas tras conformar la República, sancionadas por la Constitución de Cúcuta de 1821. Del documento, se resalta que en él se estableció la separación de poderes judicial, ejecutivo y legislativo, a partir de la cual se crea, a su vez, una división en niveles de las entidades administrativas que iba de lo nacional hasta lo regional y local. En este punto, se destacan las funciones que desempeñaba un comandante, aclarando que, en aquel entonces, la intendencia y comandancia podían recaer en la misma persona (lo que explica que Remigio Márquez llegue a desempeñarse como comisionado y más adelante como comandante de Mompo). En este apartado también se subraya, aunque superficialmente, la tensión que existió entre Santander y Nariño, uno de los aspectos que quedarían en mente del lector al enterarse, más adelante, sobre la disputa política que se desencadena entre Remigio, de tendencia Santanderista, y el hijo del prócer Antonio Nariño.

En cuanto al papel de la prensa, resalta sobre todo el uso estratégico para promover las ideas que permitieron la independencia. A su vez, enfatiza en cómo las publicaciones de la época forjaron la opinión pública, permitiendo incluso que personas con las capacidades y condiciones económicas para hacerlo, enviaran comunicados que en muchas ocasiones generaron álgidos debates. Eso se

corroborar más adelante con la sección dedicada al facsimilar, en la que nuevamente se exponen argumentos al respecto.

Sobre la situación socio-racial, se inicia explicitando la relación entre la jerarquización socio-racial impuesta por la colonia y los trabajos que las personas desempeñaban con base en esta división. Se expone, también, cómo en la parte superior de la pirámide se ubicaron los españoles y criollos que desempeñaban cargos administrativos y actividades comerciales de distinto rango, seguidos por los “libres de todos los colores”, categoría que incluía a mestizos, mulatos y negros que se dedicaban a la artesanía y la agricultura, finalizando con los indígenas y negros esclavizados. Asimismo, se explica cómo, si bien estas asociaciones de trabajo y raza continuaron, la independencia abrió espacios de poder a los libres de todos los colores —uno de los aspectos que permiten entender por qué el mulato Remigio Márquez tiene la posibilidad de alcanzar un cargo de poder—. Por último, se profundiza sobre la situación socio-racial de Mompox y se anota, con base en el censo de 1780, la gran cantidad de libres de todos los colores, puntualizando sobre la presencia de los zambos conocidos como los Bogas del Magdalena, personajes con una presencia reiterada, aunque inactiva, en la obra.

Habiendo tocado el tema de Mompox, el siguiente apartado sobre comercio se dedica a explicar la relevancia comercial del pueblo, una de las razones que asocia con la creciente práctica del contrabando en la región. El contrabando es definido, en este apartado, como “comercio o producción de géneros prohibidos por las leyes particulares” y como la “introducción (importación) o exportación de géneros sin pagar los derechos de aduana a que están sometidos legalmente” (Laurent, Egea y Vega, 2013). Finalmente, la sección termina con la exposición de los documentos de aduana de aquel entonces, seguido de una breve explicación del proceso aduanero.

Esta sección funciona, dentro de la obra histórica, como argumento y tecnología literaria. Además de tener la intención de enmarcar y a la vez explicar históricamente los hechos relatados en la novela, cumple la función de confirmar al lector que se trata de un caso con los antecedentes necesarios para sustentar su plausibilidad. El estilo de escritura escogida en la sección, haciendo uso de terminología más especializada y de párrafos de incluso diecisiete líneas, se

distancia del tono del resto de la obra, por lo que también cumple con el propósito de evitar cualquier asociación de lo relatado con la ficción. La forma en la que organiza por subtítulos, posiblemente jerarquizados, encarna la dirección que se adopta en la obra, en la que, de todos los enfoques históricos posibles, se elige el cruce entre lo racial, lo político y lo administrativo.

Además de las explicaciones que se presentan en las “Instrucciones para el lector”, en el cuerpo de la novela gráfica se utilizan las fuentes como argumentos en sí mismos. Por ejemplo, como es posible observar en la Figura 2 (*Página 33*), las cartas y comunicados de prensa de los implicados en el lío entre Remigio Márquez y el bando de Antonio Nariño y Ortega son representados en hojas de papel que simulan estar cortadas o quemadas en los bordes, usando fuentes (tipo de letra) cursivas e incluyendo las firmas originales de quienes escribieron las cartas, lo que en su conjunto crea una ilusión de antigüedad y plausibilidad.

De hecho, una de las fuentes es Bolívar, un tipo de letra inspirado en la escritura a mano de Simón Bolívar. A su vez, como también es posible observar en la *figura 3 (página 35)*, los recortes de prensa actualizan sutilmente el vocabulario, pero recrean el estilo y tipo de fuente de los documentos originales casi exactamente.

Varias páginas, incluyendo una sección completa en forma de facsimilar, están destinadas a recrear estas fuentes de la forma más precisa posible, de acuerdo con la intención explícita de la autora de dejar hablar a los documentos mismos. Sin embargo, la organización de los documentos que realizan los autores orienta, de entrada, el tipo de lectura que debe hacerse de los mismos. Por ende, esta disposición crea explicaciones que, como ya se ha visto, no siempre se perciben inmediatamente.

Figura 2. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 46)

Mompox, 29 de agosto de 1822

Sr. Del Castillo, Secretario de Hacienda:

A consecuencia de los atropellamientos e imputaciones falsas del Sr. Senador Comisionado teniente coronel Remigio Márquez, dirigidas contra nuestro honor y reputación, fuimos violentamente despojados de los destinos que Vuestra Excelencia se dignó conferirnos.

Esta comprobado el ningún fundamento o motivo que hubo para nuestro violento despojo.

Suplicamos se digno conferirnos los destinos de administrador y contador de tabacos de esta ciudad.

Juan Esparragoza *José Antonio Gordon*

**EL ECO
DE ANTIOQUIA**
Domingo 21 de julio de 1822
Saxa sonant, vocisque offensa resultat imago. VIRGILIO

OTRO

12 de julio – Al marchar con mi cargamento para Antioquia ha llegado un comisionado con orden de detener a los negociantes y revisar nuevamente nuestra carga comparando los marchamos, marcas y guías. A pesar de estar todo exacto y cumplido, no se me permite seguir a mi destino: se me han registrado los baúles de mi equipaje, y hasta las almohadas de mi cama.

Si gimiera bajo el yugo de Don Juan Sámano o Don Pablo Morillo, diría por conservar mi existencia que era justa la nueva apertura de mi cargamento en Mompox a pesar de haber sido inspeccionado en Santa Marta.

Yo me abismo cuando comparo los españoles que nada respetaban, que todo lo violaban, con la Intendencia del Magdalena.

Los perjuicios que resultan de una demora y el destrozo de las ropas por el comején en Mompox exponen los propietarios a una quiebra irreparable.

Un Comerciante

Reeditado en *El Insurgente*, Bogotá, 15 de agosto de 1822

**GACETA DE CARTAGENA
DE COLOMBIA**
Sábado 17 de agosto de 1822

~ARTÍCULO COMUNICADO~

Siendo debidamente despachadas las guías en Santa Marta, dice Un comerciante, no debieron abrirse los tercios sino en su destino; pues sepa que no fueron despachadas debidamente porque lo fueron sin la debida comparación de los abonos con las introducciones, y sepa además, que había suficientes antecedentes para investigar la diferencia notada entre más de cien mil pesos introducidos y menos de noventa mil presentados.

El Imparcial

Sábado 31 de agosto de 1822

~ARTÍCULO COMUNICADO~

25 de agosto ~ Por esta Tesorería en donde se han despachado las expresadas guías, se ha cuidado de exigir los correspondientes abonos para confrontar las que se han solicitado para internar el cargamento del último convoy: con lo que se comprueba ser falsa la idea de que no han sido debidamente despachadas.

Exigimos del señor Imparcial que tenga la buena fe de reconocer su ligereza en proferir una idea de que antes debía tener certeza.

Ignacio Caveró y Pedro Josef de Luque,
Ministros de la Tesorería Nacional de Santa Marta

La sección donde se incluye el facsimilar, que comprende de la página 40 a la 53, explica cómo se desarrolló la disputa entre Remigio Márquez, Antonio Nariño y demás miembros de la elite criolla de Mompo, así como los hechos que pudieron haberla acentuado. Dado que los detalles de la disputa se conocieron por medio de documentos, hay un énfasis especial en las cartas y comunicados de prensa que circularon en su momento en torno a la tensión Márquez/Nariño.

Para narrar *y explicar* el enfrentamiento, los autores parten de una carta en la que se expresa que se requiere privar de la libertad a Antonio Nariño y Ortega ante la sospecha de falsificación de documento aduanero. Después aparece la respuesta en la que Nariño y Ortega denuncia la situación ante las autoridades regionales, afirmando que no reconoce en Márquez ninguna autoridad (Figura 3, *Página 36*). Más adelante, aparecen comunicados de prensa denunciando públicamente los arrestos emitidos no solo contra Nariño, sino también contra Francisco Esparragoza y José Antonio Gordon, administrador y contador de la Aduana, presuntos cómplices de Nariño.

Aparecen, asimismo, varios documentos en los que se solicitaba la intervención de autoridades regionales (como Mariano Montilla, José María del Castillo y Henrique Rodríguez) para la aclaración del asunto y la pronta libertad de los encarcelados. En concreto, se demandaba una revisión adecuada de las leyes y artículos de la Constitución de Cúcuta que Remigio, según ellos, habría incumplido al revisar y retener los cargamentos en la aduana y, posteriormente, solicitar su detención, pues la irregularidad denunciada era, según los implicados, un supuesto y no un hecho.

Las autoridades mencionadas respondieron a dichos comunicados por medio de cartas que aseguraban que se haría lo necesario para atender el caso y que, de encontrarse alguna irregularidad en la actuación de Remigio, se les dejaría inmediatamente en libertad.

Es importante notar en este punto, que los creadores de la obra hacen uso estratégico de las propiedades del cómic, al disponer estos recortes de prensa para recuperar su contenido, y organizar explicaciones implícitas de lo sucedido, pero también, para que operen como imágenes. El resultado, es que se refuerza la idea de plausibilidad histórica, al referenciar las fuentes textual-visualmente.

Figura 3. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 40)

Mompox, Junio 22 de 1822

Sr. Remigio Márquez,

Yo no reconozco en Ud. jurisdicción alguna y mucho menos para obedecer un arresto, como no lo obedezco cuando la comisión que dice se le ha conferido solo ha sido para detener nuestro cargamento en esta ciudad. Exijo de Ud. con arreglo a las leyes y a la Constitución, el que me manifieste los motivos que ha tenido para este procedimiento y las facultades con que procede en un hecho tan escandaloso como ridículo, para hacer mis reclamaciones en este mismo momento al Sr. intendente del Departamento y al Gobierno general, no solo por las injurias que se me han hecho sino por el quebrantamiento de los artículos 161 y 164 de la Constitución.

Dios guarde a Vuestra Merced

Antonio Nariño y Ortega



NUM. 157. **CORREO** SEMESTRE 6.^o
DE LA CIUDAD DE BOGOTÁ,
CAPITAL DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA.
Del jueves 1 de agosto de 1822

Artículo Comunicado
Mompox - 3 de julio de 1822

¿Cómo podrán los ministros de la aduana de Mompox hacerse indiferentes a manifestar lo acaecido con el Sr. senador teniente coronel Remigio Márquez, que arribó a esta felizmente, en comisión tan importante a la República, cuanto que ella solo por objeto ha tenido suponer crímenes a fieles servidores de la patria, y causar perjuicios irreparables al comercio?

El 22 del mes pasado a fuerza de bayonetas nos hizo entregar la oficina a su amigo Ermogenes Bros (en cuya casa se halla alojado) sin los requisitos de la ley. Llevamos trece días presos por sospechas infundadas de que seamos cómplices en la falsificación de marchamos de los tercios, que con sus respectivas guías de Santa Marta, conducía el Sr. Antonio Nariño.

Los procedimientos arbitrarios de Remigio Márquez son infracciones a los artículos 157, 158 (presunción de inocencia), 161 y 166 de la Constitución de Cúcuta.

- José Antonio Gordón y Francisco Esparragoza -

Después de estas cartas, aparecen las infografías, en las que se combinan ambos tipos de explicación implícita y explícita. En las dos páginas de esta sección, se exponen varios aspectos del contrabando en la época, atándolos al caso concreto del decomiso de José María Isaza, colega de Antonio Nariño y Ortega. Hacen uso de varias herramientas gráficas, no muy usuales en el cómic, como tablas, líneas de tiempo y texto (en un volumen superior al usual) para expresar detalles del decomiso y algunas características del proceso de importación del momento: las mercancías prohibidas, las marcas que llevaban los cargamentos, los documentos reglamentarios, las formas de transporte de las mercancías en la época, entre otras.

En la Figura 4 (*Página 38*) puede observarse cómo el segmento escrito en prosa otorga una explicación más evidente. En primera instancia, se proveen datos sobre la relevancia de la importación de telas en la época, tanto legal como en forma de contrabando, asociada a las tendencias de vestimenta y la escasa producción de la Nueva Granada en aquel entonces. Luego, tras describir esta situación, se añade: “Así, no es casual que un cargamento como éste tuviera en proporción esta cantidad de telas: 5464 unidades de tela sin conocer sus tamaños fueron decomisadas, es decir, un 31%” (Laurent; Egea; Vega, 2013: página 42). En este punto, puede verse que, primero, el tono de la narración cambia a uno más académico y, segundo, aplica lo que expresa Gardiner: la terminología del historiador permite introducir explicaciones que no necesariamente atan causalmente uno y otros factores, sino que sugieren una correlación hipotética.

Después de la infografía, se encuentran dos páginas completas con una acuarela de la época en la que son representados algunos hombres trabajando en una imprenta (Figura 5, *página 39*). En este caso, la explicación también se percibe implícita y explícita. Implícita cuando en la primera página, con la acuarela de fondo, se transcribe el artículo 156 de la Constitución de Cúcuta de 1821, sobre el derecho a opinar públicamente en medios impresos. Se retoma la intención de que los documentos hablen por sí solos, pero deliberadamente se le ubica justo antes de añadir un cuadro de texto en la segunda página, donde aún puede verse la pintura, con cuatro párrafos en los que se explica —de manera manifiesta— el papel vital de la prensa en la disputa que se dio en Mompox.

Esta explicación —más evidente— antecede a otra sección facsimilar en la que se exponen algunos de los elementos presentados en la leyenda de cuatro párrafos.

Al igual que en los comunicados de prensa representados en las páginas pasadas, es notable el esfuerzo para que la imagen contenga todos los elementos que componían las piezas originales. Están las fechas exactas de publicación, las notas al pie de reediciones y el diseño es casi exacto al original. En cuanto al contenido, se profundiza en el enfrentamiento de opiniones sobre si Remigio había actuado, o no, por fuera de sus capacidades como comisionado. Según los documentos que seleccionan los creadores, el énfasis de los comunicados está sobre todo en las acusaciones de abuso de poder en contra de Remigio. También muestran un título de un comunicado en el que Remigio Márquez habría intentado defenderse, aunque no haya permanecido registro del contenido de esa carta.

En dos ocasiones, esta presentación de cartas y comunicados es interrumpida por dibujos de página entera. Ambos están a lápiz, lo que los hace distanciarse del estilo de narración de la obra, incluyendo un nuevo punto de vista o narrador. El primer dibujo, en la página 48, retrata a tres hombres, como los de la acuarela, trabajando en una imprenta. Uno de ellos, mientras lee *El Correo*, menciona sonriendo que le encanta que la prensa se haya convertido en un campo de batalla en el que se defienden los derechos y se salvaguarda el honor. En el segundo, en la página 51, aparecen Nariño, Gordón y Esparragoza mencionando que Remigio se “siente como un sultán” y que resulta necesario seguir empleando la prensa para ganar apoyo en el resto del país.

En los últimos comunicados representados, resalta sobre todo este calificativo: sultán. Según lo que aparecía en prensa, el comportamiento de Remigio al detener el cargamento en la aduana para la revisión minuciosa y ordenar la detención de ciudadanos por “sospechas”, era comparable al que tenían los españoles. Sin embargo, en vez de llamarlo colonizador o tirano, preferían llamarlo sultán. Este calificativo es explotado por los creadores de la obra para ilustrar, de la forma más fiel posible, cómo era percibido en ese momento el protagonista por sus contradictores. Pese a esto, a pesar de lo reiterativa que es la mención del término, no se percibe una intención por convencer al lector de que Márquez, en efecto, se sintiera como tal.

Figura 4. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 42-43)

El decomiso a José María Isaza

En agosto de 1822 Remigio Márquez y su equipo verificaron en Mompox el cargamento introducido por José María Isaza. La confrontación de las mercancías con las guías evidencian que gran cantidad de los efectos importados por Isaza era de contrabando. Se procedió entonces a su decomiso.

177730

unidades aproximadas de mercancía fueron decomisadas. Aunque imprecisa, esta cifra da una idea del enorme tamaño del decomiso y, por ende, del cargamento. La cantidad exacta de efectos no se puede determinar porque no siempre se cuenta con indicación numérica precisa. El valor del decomiso se calculó en la elevada cifra de unos 90.000 pesos.

FECHA DE REVISIÓN	AGOSTO 17
UND.	952
AGOSTO 18	504
AGOSTO 19	1160
AGOSTO 20	1469
AGOSTO 21	4072
AGOSTO 22	5236
AGOSTO 23	397
AGOSTO 24	555
AGOSTO 25	234
AGOSTO 26	3151
AGOSTO 27	103

La revisión del cargamento tomó 11 días de cubrir los bulios, contar la mercancía y compararla con la guía. Se anotaban los efectos que diferían de lo anunciado en la guía y se decomisaban. Los que correspondían a lo señalado en la guía le fueron devueltos a Isaza para que siguiera su viaje en champanes y luego a lomo de mulas hacia Medellín y el Valle del Cauca.

Formas de transporte

1,3% Mulos
1,6% Perlas
2,8% Champanes
4% Vegetales
6,3% Muebles
9,1% Canteines
21,3% Frutas
23,6% Calfates
25% Lintados

Isaza intentaba evitar el pago de aranceles entre el 22,5% y el 30% sobre el valor del bien.

Telas de todo tipo 3%

Muebles Sillas de montar Joyas
Cristalería Lámparas Faroles

Marcas de este cargamento

Esta es la marca que identifica la mercancía perteneciente a José María Isaza. El cargamento que trata no solo contiene mercancía de su propiedad, sino espas marcas eran las siguientes:

El cargamento de José María Isaza contaba con dos guías, una para la mercancía que seguía a Medellín y otra para la que se dirigía al Valle del Cauca.

Aquí va un folio de una de las guías.

CURIOSIDADES

SILLA DE MONTAR

FLORES DE MANO

DEMPES EN INFUSION

PLUMAS DE ESCRIBIR

ALMENDRAS

MANUBRIO DE APOSTRO

¡NO TIENE IDEA DEL DAÑO QUE ME HACE!

Nota: además de efectos fuera de guía, el cargamento de José María Isaza contenía mercancía de prohibida importación (taipes y polvora).

Banuelos	1%	OTROS	10,3%
Perlas	7,8%	Plumas de escribir	0%
Alfilerías	5,4%	Navajas de afeitarse	3%
Hilos	4,7%	Medias	4,4%
Boles	5,5%	Ropa	3%

Figura 5. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 44-45)



Como ya fue mencionado en el segundo capítulo, la relación entre imagen y texto en el cómic no es necesariamente ilustrativa o complementaria: en ocasiones, también puede ser deliberadamente contradictoria, dependiendo del efecto que se busque generar. Es así como los autores disponen ciertos recursos narrativos y visuales para que la idea de Márquez como sultán se vea propia de los implicados, más no de quienes narran.

En la página 52, por ejemplo, hay un dibujo de Remigio a color, vestido como sultán, que ocupa una página completa (Figura 6, *página 42*). El dibujo está acompañado por una carta dirigida a Márquez publicada en enero de 1823 en la Imprenta del Gobierno por Manuel María Villar Calderón, firmada por “Un boga de Talaigua”. En dicha carta, se cita una parte de la respuesta de Márquez —que no pudo ser recuperada por la historiadora— que dice: "Lo dicho me parece suficiente, mientras doy el manifiesto general para que se conozca que no soy un sultán, que no he atropellado las leyes, etc." (resaltando en negrilla el "no soy un sultán"). Posteriormente, quien escribe la carta contradice esta defensa enunciando algunos comentarios supuestamente dichos por Remigio, que lo asociarían a un sultán.

En esta página, la relación entre imagen y texto difiere de las presentadas en el resto de la sección: primero, porque tiene color; segundo, porque es explícitamente satírica, presentando a Remigio con ropa y postura caricaturesca de sultán; y, por último, porque el efecto que busca generar no es complementar o ilustrar, sino recalcar la percepción de los detractores y, tal vez implícitamente, asociarla a la exageración.

La sección facsimilar finaliza con tres comunicados en los que se enuncia que (1) los informes con las respectivas acusaciones a Remigio Márquez por sus faltas a la constitución no llegaron a la Secretaría de Hacienda y que, por ende, no puede acusársele de ningún atropello; (2) que el caso será elevado a la Alta Corte de Justicia para que se aclare cuál de las partes cometió la infracción; y (3) que se solicita al comisionado, Remigio Márquez, que retenga los efectos decomisados a José María Isaza en la Intendencia de Mompox.

Por la organización de documentos, manuscritos y dibujos de toda la sección, la explicación implícita que se provee apunta a expresar, primero, la relevancia de la

prensa en las disputas relacionadas con los derechos constitucionales y la defensa del honor, lo que explica el uso que se le dio en el caso particular de la novela. Segundo, más relacionado con la trama, evidencia que aun cuando la presión ejercida por el bando de Nariño en los medios fue superior, esta no fue suficiente para desacreditar por completo a Remigio Márquez, pues, como evidencian los últimos documentos, no se logró perjudicar la imagen del protagonista ante otras autoridades del Departamento.

En conclusión, teniendo en cuenta que el estilo historiográfico de *El Antagonista* puede ser descrito como de narración académica, los argumentos son un elemento esencial del estilo de la obra. Estos argumentos, entendidos como las posibles explicaciones o asociaciones entre hechos, personajes y eventos del pasado que se sugieren más allá de la trama, son los que estructuran el resto de la novela, en tanto se disponen estratégicamente las situaciones de la historia para generar explicaciones de fenómenos históricos más complejos de la época. Esas explicaciones funcionan en dos vías. Por un lado, hay explicaciones explícitas que usan la estructura de premisa hipotética y terminología acorde, usual de las explicaciones de la disciplina histórica. Por otro lado, sacando provecho del proceso de *closure* o cierre, propio de la lectura de los cómics, se sugieren otro tipo de explicaciones indirectas haciendo uso de los elementos gráficos y textuales de manera particular.

Figura 6. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 52)

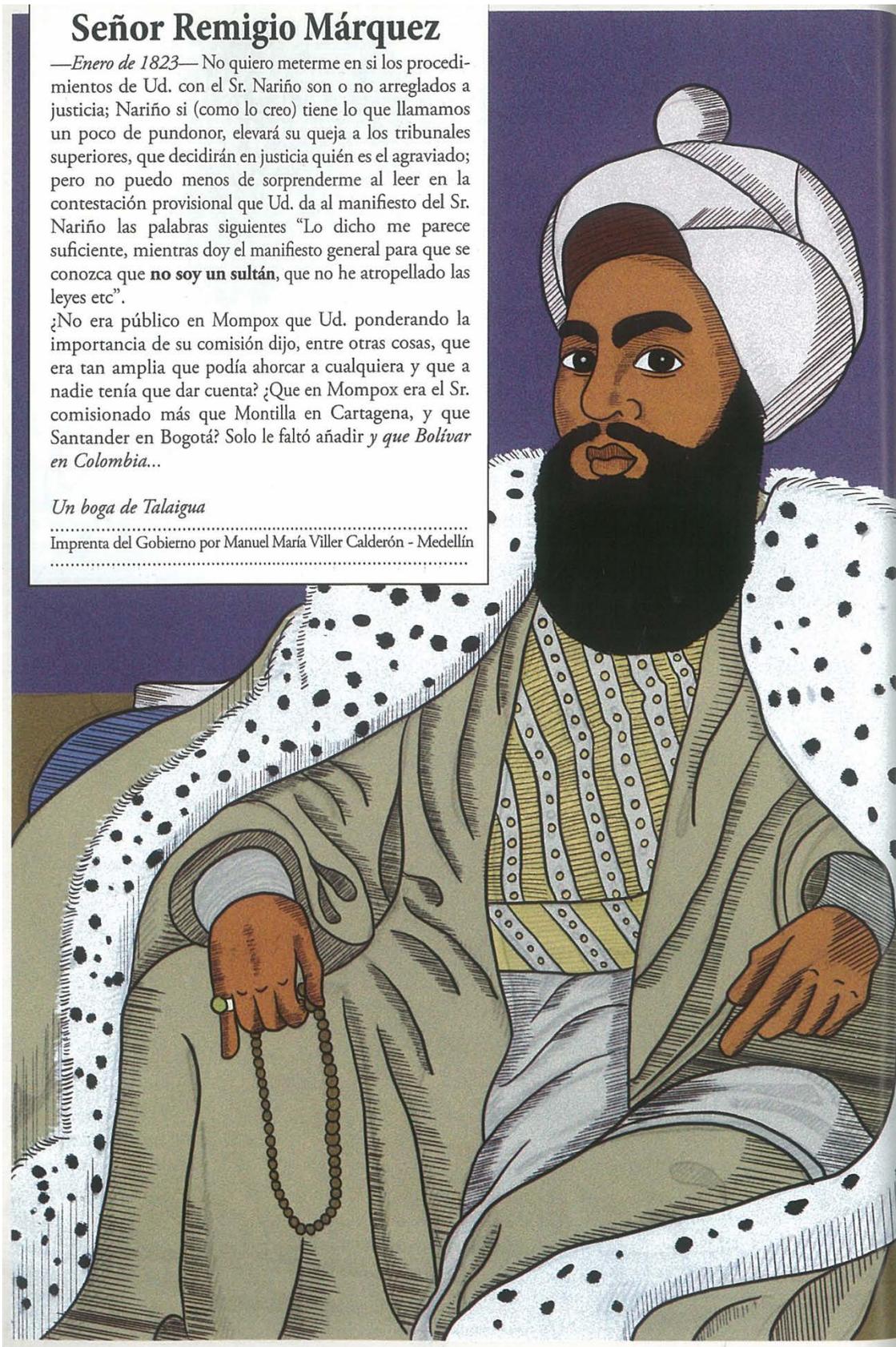
Señor Remigio Márquez

—Enero de 1823— No quiero meterme en si los procedimientos de Ud. con el Sr. Nariño son o no arreglados a justicia; Nariño si (como lo creo) tiene lo que llamamos un poco de pundonor, elevará su queja a los tribunales superiores, que decidirán en justicia quién es el agraviado; pero no puedo menos de sorprenderme al leer en la contestación provisional que Ud. da al manifiesto del Sr. Nariño las palabras siguientes “Lo dicho me parece suficiente, mientras doy el manifiesto general para que se conozca que **no soy un sultán**, que no he atropellado las leyes etc”.

¿No era público en Mompox que Ud. ponderando la importancia de su comisión dijo, entre otras cosas, que era tan amplia que podía ahorcar a cualquiera y que a nadie tenía que dar cuenta? ¿Que en Mompox era el Sr. comisionado más que Montilla en Cartagena, y que Santander en Bogotá? Solo le faltó añadir y *que Bolívar en Colombia...*

Un boga de Talaigua

Imprenta del Gobierno por Manuel María Viller Calderón - Medellín



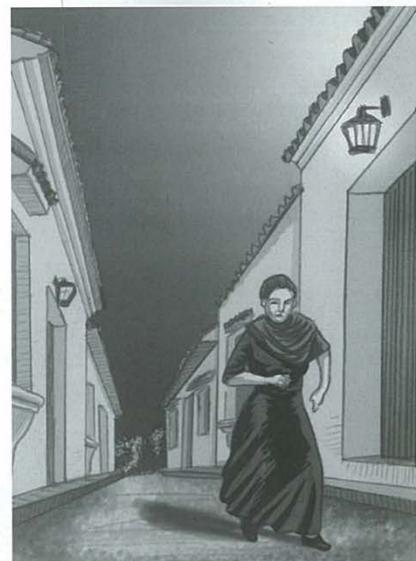
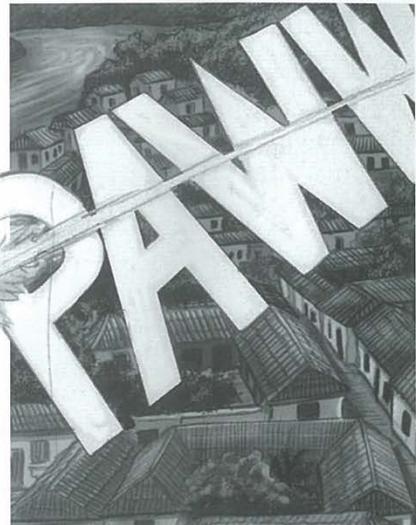
3.1.2 Trama

El Antagonista no es una novela sobre una gran hazaña o acontecimiento, sino una exposición de una serie de situaciones cotidianas que ayudan a mostrar algunos fenómenos históricos escogidos por la investigadora: el contrabando, las tensiones políticas, las funciones administrativas, el papel de la prensa y la situación racial en Mompox entre 1822 y 1824. La trama, en este caso, hace referencia a la estructura narrativa, los arquetipos y los entramados específicos que se elaboraron para representar los eventos del pasado presentes en la obra.

En *El Antagonista* se combinan elementos narrativos formales del cómic con otros elementos gráficos como la recreación de cartas y comunicados de prensa, infografías y mapas. La narrativa tradicional en viñetas es usada cuando ocurren acciones o los personajes están dialogando entre sí. Cuando se recurre a las otras formas gráficas, se hace énfasis sobre todo en los documentos que en el conjunto de la novela cumplen la función de ampliar información, usualmente cambiando de tono y narrador.

Otro elemento que marca el relevo de narrador/tiempo/tono, es el color y estilo de dibujo. En su mayoría, la novela está construida a color, usando las variaciones en el mismo como uno de los marcadores de estos cambios. Para hablar del pasado de Remigio, se utiliza el blanco y negro; para recrear los interrogatorios que debe hacer Remigio ante una irregularidad en la oficina de aduanas, se recurre a marrones y blanco; y así, en toda la obra, ocurren otros cambios similares, que se utilizan especialmente cuando el punto de vista desde el cual se narra no es el de Remigio. Por ejemplo, en la página 73 (figura 7, página 44) se representa en blanco y negro una escena de un disparo en contra de José María Pino, dueño de los champanes de la ciudad, que no fue presenciado por Remigio Márquez, pero que más adelante se revela como posiblemente orquestado por los enemigos del protagonista, tratando de inculpar a uno de sus cercanos del atentado.

Figura 7. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 73)



Estructura narrativa

Debido a que en la novela se recurren a distintas estrategias narrativas que introducen nuevos tonos y narradores en el transcurrir de la obra, la estructura tradicional de inicio, nudo y desenlace no es necesariamente explícita. También, dado que no se trata de un relato sobre alguna hazaña o evento excepcional, la obra termina articulando entramados a partir de la selección de ciertos eventos y personajes enmarcados en un periodo histórico particular (1822-1824). Pese a esto, para fines explicativos se hace un esfuerzo por agrupar en una estructura tradicional algunos de los entramados que se organizan en la obra.

En términos generales, el inicio de *El Antagonista* está caracterizado por la presentación de un contexto previo sobre Remigio en el que se muestran algunos de los aspectos que incidieron en que Márquez representara una opción para ocupar su cargo como comisionado de Mompo y posteriormente como Senador de la República en Bogotá. Entre esos, se menciona su participación en la Independencia, junto con la de otros mulatos, así como su formación intelectual y profesional. Esta parte inicial culmina con el inicio de sus labores como comisionado, específicamente en relación a las tareas de vigilancia aduanera a los cargamentos internacionales.

En el nudo podría ubicarse la disputa que se casó entre Remigio Márquez, Antonio Nariño Ortega y demás miembros de la élite momposina ante una sospecha de fraude de documento reglamentario (marchamo) y una serie de acciones constrictivas que emprende Remigio en el cumplimiento de sus tareas como comisionado. Entre los hechos que se encuentran enmarcados en la disputa está la introducción de nuevos detractores como Francisco Trespalacios, alcalde en 1823 de Mompo, y el decomiso a José María Isaza, uno de los más importantes en la historia del contrabando en la época. Esta sección de nudo incluye la pelea que se evidenció en las cartas y periódicos que son recreados, así como las reuniones de los detractores de Remigio en las que el tema racial empezaba a volverse relevante.

En el desenlace, finalmente, estaría el viaje de Remigio hacia Bogotá, en el que se dispone a escribir su defensa ante las acusaciones de sus detractores. De acuerdo a la novela, esta defensa lo libraría del caso y le permitiría asumir su cargo como Senador de la República.

En conclusión, como característica general, podría decirse que la trama extensa que lograría abarcar gran parte de los eventos que se presentan en la novela es la del antagonismo entre Remigio Márquez y Antonio Nariño y Ortega y compañía.

Arquetipos

La estructura expuesta en términos de antagonismo estaría dada para poder identificar a grandes rasgos los arquetipos de héroe y antihéroe. Sin embargo, si bien el antagonismo entre Remigio Márquez y Antonio Nariño y Ortega (entre otros involucrados) es lo que fundamentalmente marca la trama de la narración, la novela no distingue radicalmente entre buenos y malos. La razón por la que ninguno encajaría perfectamente entre alguno de los arquetipos es que, según comentó Muriel Laurent, la Historia es mucho más compleja y no permite construir una división radical entre héroes y antihéroes (M. Lauren, entrevista, 7 de octubre de 2016).

La figura del héroe en los relatos de ficción y no ficción ha sido tradicionalmente encarnada por personajes honestos, nobles, respetuosos de la ley y, en el caso particular de los cómics, hipermasculinizados y blancos. De hecho, los personajes de color como Remigio, hasta hace algunos años, eran representados casi siempre como villanos, criminales, salvajes y, en muy pocos cómics de superhéroes, compañeros secundarios del personaje principal (Brown, 2000).

Además de su color de piel, hay una serie de atributos que le son asignados a su personalidad que se distancian del arquetipo de héroe, especialmente de la bondad y nobleza que los caracteriza. Remigio es representado como un hombre de carácter fuerte, evidente sobre todo en su forma de dirigirse a las personas y en su accionar, considerado estricto, como comisionado y más adelante como comandante de Mompox.

A pesar de que los creadores no contaban con suficientes datos sobre cómo se comportaba en sus círculos más íntimos, con ciertos detalles en la narración, que operan también como tecnologías literarias, dan pistas al lector para entenderlo más profundamente. Por ejemplo, representan a Remigio leyendo a Benjamin Constant en un intento por caracterizar indirectamente sus convicciones políticas. En cuanto a su forma de ser, en varias viñetas se le muestra hablando a los oficiales

de la oficina de aduana y a sus contradictores con el ceño fruncido y la mano levantada (representando el alzar la voz), cuando algo irregular sucedía. En sus diálogos, se ve (1) el énfasis en profesar el respeto por las leyes y la Constitución, (2) la defensa de la República cuando le habla al pueblo de armarse ante un ataque español y, finalmente, (3) la necesidad de hacer respetar el Tesoro Público, entendiéndolo como una parte esencial de la República (Figura 8, *página 49*).

Al proveer datos o pistas sobre sus convicciones políticas y su personalidad, se orienta la percepción del lector para asimilar a Remigio como un político correcto, toda vez que se le muestra como un personaje que busca ser consecuente con sus ideales políticos, que se atañe a las leyes y que por ende, cumplía a cabalidad sus funciones como comisionado y comandante de Mompo. Algunos datos de su vida personal como el que era propietario de esclavos, se omiten, lo que termina por fortalecer la imagen favorable de Remigio.

Este respeto por las leyes es lo que acerca la figura de Remigio al arquetipo de héroe. A su vez, esto se reafirma con el esfuerzo de los creadores por representar la gran simpatía que tenía con la gente "del común". En la figura 9 (*página 50*), por ejemplo, es posible ver cómo algunos pobladores, incluyendo los que parecen ser Bogas, lo reciben cuando vuelve a Mompo, manifestando que su presencia hizo falta en el pueblo. En la siguiente viñeta, aparecen hombres blancos-criollos de espaldas, percibiendo de forma negativa el entusiasmo con el que reciben a Remigio y comentando, como una noticia desagradable, el retorno a las posiciones de poder que desempeñaba. Finalmente, aparecen pobladores leyendo uno de los pasquines en contra de Remigio, lamentando los ataques en su contra.

Figura 8. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 39)



Figura 9. (Laurent; Egca; Vega, 2013: 66)



Por otro lado, los personajes que hacen parte de la facción opuesta a Remigio Márquez se representan como individuos que utilizan su poder para infringir la ley, obstruir la justicia y desprestigiar públicamente a Remigio. Incluso, se le da un peso narrativo importante, dedicando tres páginas enteras (83-84-85) a expresar lo que Remigio y el general del Magdalena, Mariano Montilla, pensaban de sus contradictores (Figura 10, *página 52-54*).

Se reproducen opiniones y descripciones peyorativas sobre diecisiete personajes (aclarando que fueron más los involucrados), no solo por sus intenciones de perjudicar a Remigio Márquez, sino por sus actuaciones personales y profesionales. Se destacan acusaciones por abuso de poder, deshonestidad, participación en contrabando o encubrimiento del mismo, consumo de alcohol, manipulación a causa de su posición de élite, entre otros. Por ejemplo, al tesorero Manuel Martínez se le describe como un “pobre señor; con la debilidad que ha adquirido su cerebro a fuerza de usar licores fermentados, hacen de él lo que quieren después que ha tomado las onces” (Laurent; Egea; Vega, 2013: 83).

Figura 10. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 83)

En la costa el general Mariano Montilla compartía la opinión de Remigio Márquez acerca de los individuos que buscaban perjudicarlo.

José María Conde. Administrador de la renta de Tabacos.

Francisco Trespalacios. Alcalde de primera nominación desde febrero de 1823.

José María Pino. Comerciante.

Francisco Esparragoza y José Antonio Gordón. Antiguos administrador y contador de la aduana.

Cabeza de la facción por el manejo que hace de la renta que le ha sido confiada, sobre cuya mala versación se siguió sumario, que aún no se ha concluido a fuerza de sus intrigas y manejos. Con la capa de patriota se ha proporcionado un influjo directo sobre el populacho de la ciudad.

Joven atrevido, conocidamente desafecto al sistema, con esperanza de volver a obtener un rancio marquesado; entorpece a cada paso las medidas del Gobierno, alegando indigestamente una Constitución que apenas conoce; la oposición que siempre muestra al reclutamiento; sus continuos choques con toda autoridad militar; las trabas que pone de continuo a los objetos que ha sido necesario tomar para el ejército; los chismes con que a menudo alimenta al cabildo a que pertenece; y el falso celo con que reviste todas sus medidas aparentando interés por el bien público; todo ello le ha dado influjo en el pueblo de Mompox. Es un espíritu chocante y caviloso.*

Hace exclusivamente el comercio de champanes, por consiguiente es un ocultador de los bogas desertores del servicio que emplea en su comercio.

Disgustados por haber quedado sin empleo por su destitución y por la supresión de la aduana.

* Aprovechando su autoridad de alcalde, mandó liberar a los presos por el robo de telas.



Figura 11. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 84)

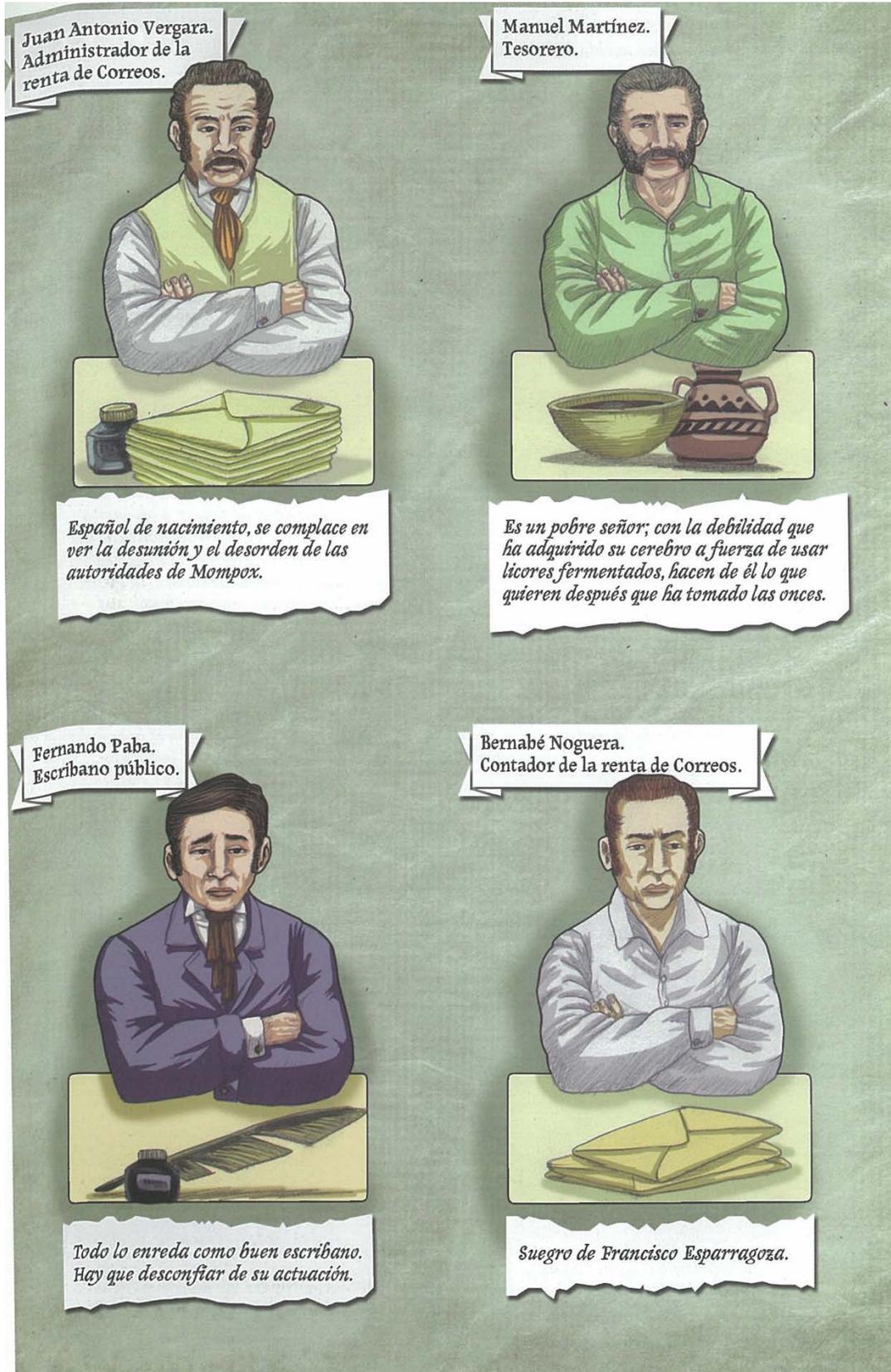
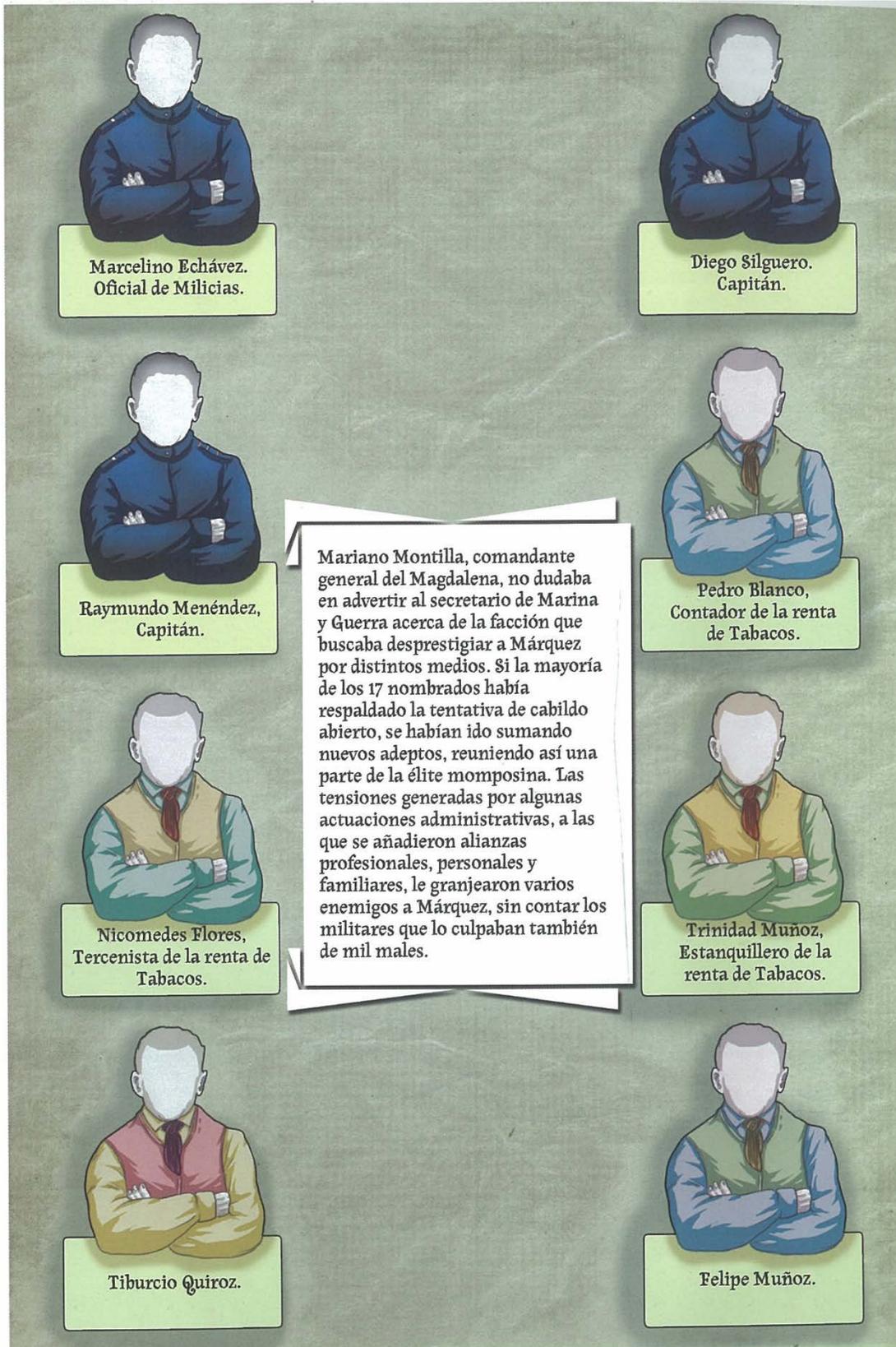


Figura 12. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 85)



Con ciertos detalles gráficos, aparentemente sutiles, también se reafirma la posición privilegiada de Remigio Márquez en la historia. Por ejemplo, en la novela se percibe el uso estratégico de los planos como recursos visuales para introducir significados (Becerro, 1979). Específicamente, se usa el plano en picado, que se ha empleado para disminuir física y simbólicamente a la persona retratada, en algunas viñetas que retratan a Antonio Nariño y Ortega (Figura 13, página 56). A su vez, se usa el plano en contrapicado para retratar a Remigio, recurso utilizado comúnmente para exaltar la figura del personaje (Figura 14, página 56).

Por tanto, si bien no se le atribuyen características heroicas que puedan posicionar a Remigio claramente como dentro del arquetipo de héroe, estos otros atributos que lo muestran como oficial correcto y cercano a la gente proyectan una imagen más amigable frente a la forma en la que se representa al bando de Antonio Nariño y Ortega. Esto, sumado a que la historia es contada en su mayoría privilegiando la perspectiva de Remigio, permite que los lectores sientan más empatía por Remigio que por sus contradictores.

Aunque en la novela no opera de forma contundente la lógica de “buenos y malos”, sí es posible rastrear, al menos a grandes rasgos, una situación arquetípica asociada a la relación héroe/villano, mejor definida en términos de protagonista y antagonista, en tanto hay un enfrentamiento en el que el personaje más amigable al lector resulta victorioso.

En conclusión, aunque la trama de la obra no se limita a la relación de antagonismo entre Remigio Márquez y sus contradictores, esta funciona para entender cómo se organizaron las situaciones y personajes del relato en la obra. Con base en este antagonismo, puede identificarse a grandes rasgos una estructura narrativa con un inicio, nudo y desenlace, compuesta a su vez por ciertos arquetipos de héroe y antihéroe, mejor expresados en términos de protagonista y antagonistas.

Figura 13. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 39)

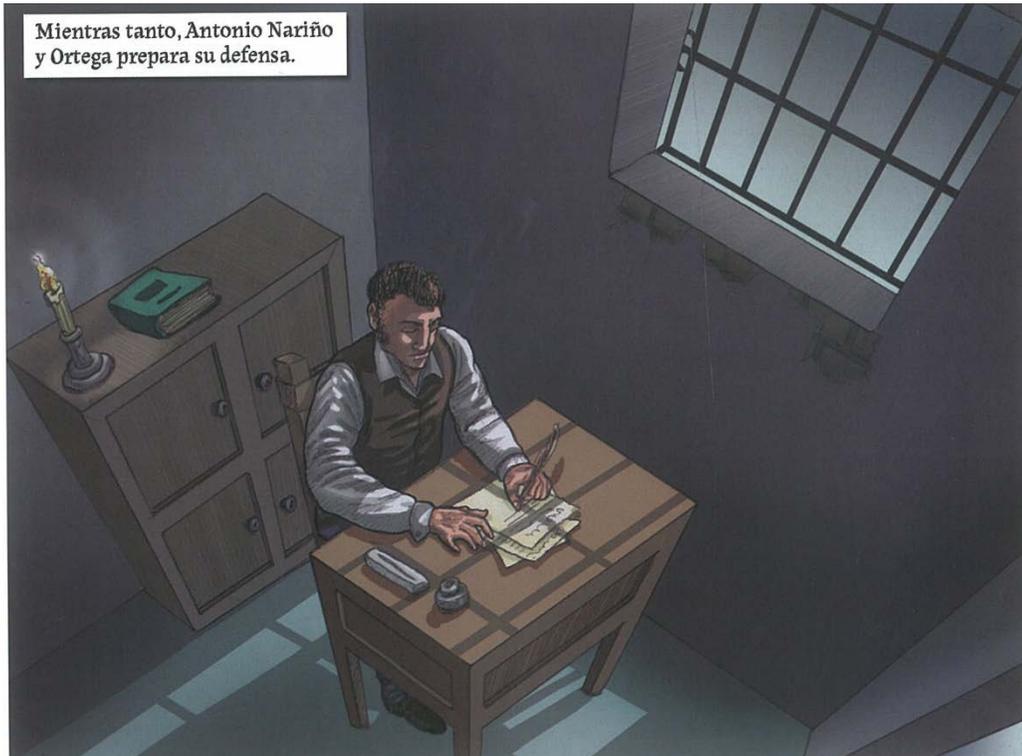


Figura 14. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 98)



3.1.3 Ideología

Como ya se discutió en el primer capítulo (*página 10*), el elemento ideológico dentro del estilo historiográfico se entiende desde la concepción que propone Van Dijk, en relación a las distintas explicaciones que se proveen para darle sentido a un orden social particular. Por supuesto, estas explicaciones son producto de fenómenos históricos atravesados por relaciones de poder que sitúan y mantienen a unos grupos en una posición privilegiada, mientras se reproducen o desafían estructuras de poder antiguas. El papel del discurso es fundamental en esta reproducción o transformación, en tanto es este el que encarna la base epistemológica desde la que se entiende lo social e histórico (Van Dijk, 1998).

Esas explicaciones están presentes en todos los productos discursivos, sean culturales, académicos, de entretenimiento, etc. Sin embargo, en aquellos dedicados a recrear eventos del pasado, como es el caso de *El Antagonista*, estas explicaciones adquieren un matiz particular. Esto teniendo en cuenta que las lecturas del pasado suelen estar cargadas de un peso simbólico con importantes repercusiones en las formas de entender algunos fenómenos sociales, económicos y políticos del presente.

Es importante reiterar que las implicaciones ideológicas no corresponden, necesariamente, a decisiones conscientes de los creadores. Esto quiere decir que varias de estas pueden pasarse por alto en el proceso de creación de la obra, en el que en parte logra preverse la forma en la que será (o se espera que sea) interpretada (Abril, 2013). Uno de los elementos que permiten ubicar el enfoque desde el cual se está narrando la historia y, por ende, las posibles implicaciones ideológicas de esta elección, es la identificación de los puntos de vista que se privilegian en la novela en relación con el horizonte de producción y expectativas.

En el caso de *El Antagonista*, el punto de vista privilegiado, como ya fue expuesto anteriormente, es el de Remigio Márquez: un mulato, servidor de la República, gran defensor de la independencia y presunto enemigo de las élites momposinas de principios del siglo XIX. El énfasis en Remigio puede parecer una elección aleatoria. Sin embargo, si tenemos en cuenta que lo racial es uno de los ejes de la novela y que los personajes no blancos han estado constantemente distanciados de

los papeles protagónicos —tanto en la Historia como en los cómics—, esta decisión adquiere un peso simbólico importante.

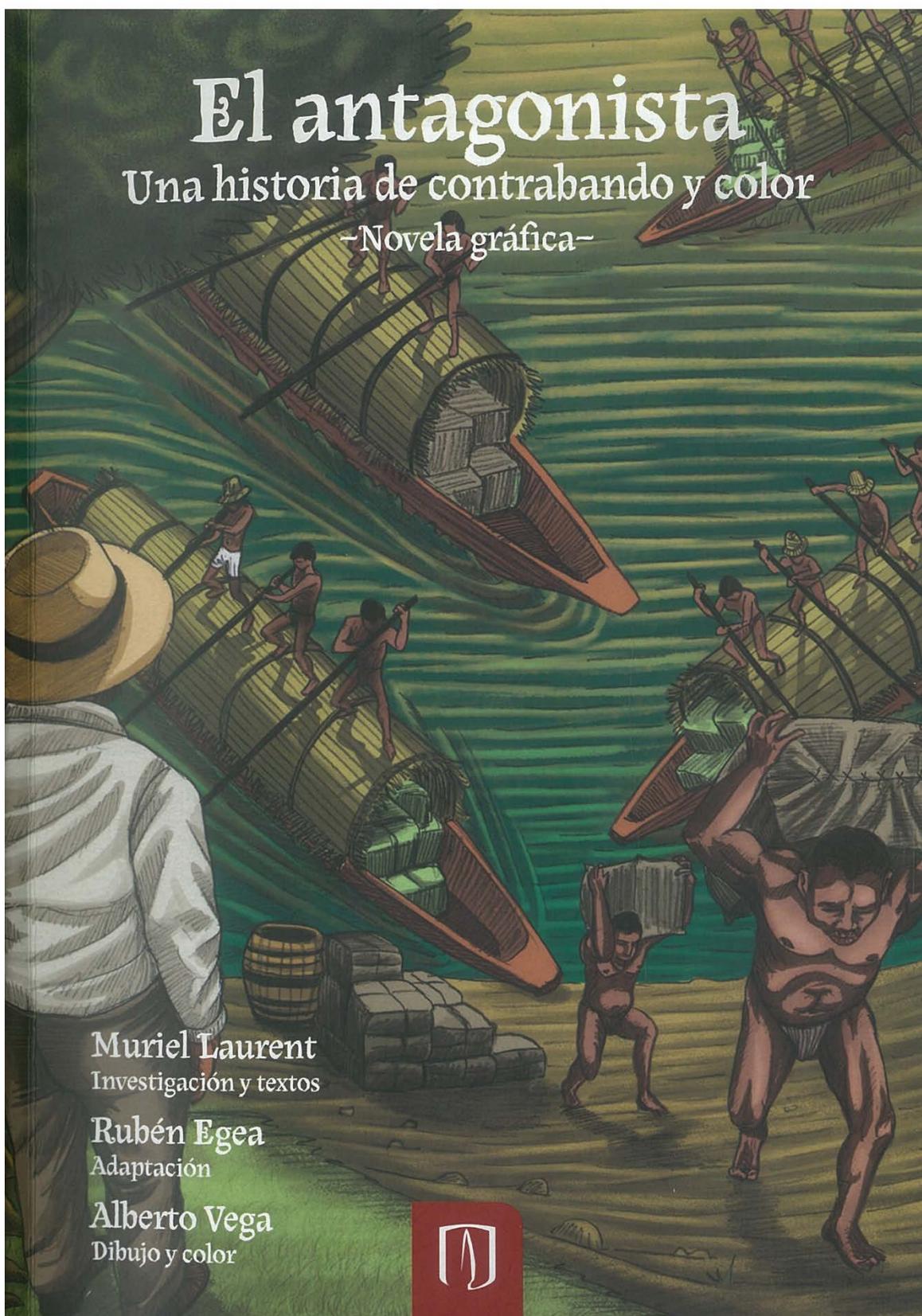
Aunque Muriel Laurent fue enfática al sugerir que *El Antagonista* no se hizo con la intención de reivindicar lo afro (M. Laurent, entrevista, 7 de octubre de 2015), la obra implícitamente logra introducir el problema de la representación de afrodescendientes —y, de paso, otras identidades olvidadas— en los relatos históricos de la independencia e inicios de la república. Como se retomará más adelante, para Rubén Egea el problema de la representación sí era uno de los aspectos más relevantes, por lo que, si bien pudo no ser el eje central durante el proceso de construcción, compartido por los tres participantes, sí fue una de las preocupaciones que los lectores percibieron (Ver Capítulo 4).

Además de escoger a Remigio Márquez como protagonista, hay otros detalles en la narración de la novela que hacen de lo racial un tema relevante. Uno de ellos es, aún en relación con Márquez, la portada (Figura 15, *página 59*) y nombre de la novela. Otro detalle es la mención de otros afrodescendientes de la época y la inclusión, al menos visual, de los Bogas del Magdalena.

La imagen de portada es un plano en picado en el que se alcanza a ver en el fondo el Río Magdalena con varios champanes dirigidos por Bogas. Más cerca se ven los mismos hombres llevando los cargamentos, mientras Remigio Márquez, deespaldas, los observa. Ahora, la inclusión de la palabra color en el título de la novela: *El Antagonista: Una historia de contrabando y color*, en contraste con la imagen de portada reitera, explícitamente, la centralidad de lo racial en la obra.

Respecto al nombre, también, y retomando la cuestión de los arquetipos, llamar "antagonista" al protagonista de la historia puede hacer alusión a cómo en su momento se percibió al personaje. En la época en la que se desarrollan los hechos de la obra, las condiciones estaban dadas para que Remigio fuera considerado un enemigo por quienes detentaban importantes posiciones de poder político o económico en Mompox. Los creadores de la obra, con la elección del nombre, sugieren esto mismo.

Figura 15. (Laurent; Egea; Vega, 2013: portada)



El antagonista

Una historia de contrabando y color
-Novela gráfica-

Muriel Laurent
Investigación y textos

Rubén Egea
Adaptación

Alberto Vega
Dibujo y color



El nombre, la portada y el énfasis, supuestamente indirecto, de lo racial, adquieren mayor incidencia ideológica si se tienen en cuenta las reflexiones de autores como Aníbal Quijano (2000), Boaventura de Sousa Santos (2010), Diego Chaves Rodríguez (2010), Ramón Grosfoguel (2012), entre otros, sobre el fenómeno que denominan *colonialidad del saber*.

De acuerdo a estos autores, el proceso de colonización impuesto sobre muchas sociedades, incluyendo las latinoamericanas, se sustentó en un marco epistemológico que parte de una visión universalista de la historia Occidental y moderna. Esta tradición de pensamiento hegemónica se ha caracterizado por la exclusión de identidades no masculinas y blancas de la historia, articulando a estos “Otros” únicamente desde visiones sexistas y racistas, que los representa como desprovistos de historia. El resultado de estas visiones es lo que se ha nombrado como *colonialidad del saber* o *racismo/sexismo epistémico*, desde los cuales se considera a «Occidente» como la única tradición de pensamiento legítima capaz de producir conocimiento y como “la única con acceso a la «universalidad», «racionalidad» y la «verdad»” (Grosfoguel, 2012: 343).

Como consecuencia de este proceso se han construido los distintos imaginarios en torno a la raza, el género, la clase, entre otros, que a su vez influyen las distintas representaciones —o no representaciones— que se hacen en las disciplinas científicas y los productos culturales como el cine, la televisión, la literatura, etc. Desde la comprensión de este fenómeno histórico que, por supuesto, es mucho más complejo de lo que aquí se plantea, puede ofrecerse una explicación a la exclusión o representación esencialista de sujetos no privilegiados en la Historia y la cultura.

Sin embargo, este proceso ha sido resistido y debatido tanto en la academia como en las artes. Que los hombres blancos, por lo general de clase media-alta, hayan sido los protagonistas en la historia con H mayúscula y en la ficción, es un fenómeno que cada vez se problematiza más. Como menciona Brown (2000) al hablar de la Editorial Milestone Comics, caracterizada por la representación de protagonistas negros; las audiencias, al igual que algunos movimientos sociales, demandan cada vez más representaciones diversas, responsables y libres de prejuicio en los cómics y otras expresiones culturales. Esto, en parte, al reconocer

sus efectos en la perpetuación de prácticas racistas o sexistas, sustentadas en preconcepciones ideológicas del mismo tipo.

El Antagonista, aunque no lo busque, se distancia del paradigma en la representación de personajes protagónicos al escoger un mulato como personaje central, invitando a pensar en los sujetos no blancos-mestizos que hacen parte de la Historia, en particular republicana. A esto debe sumarse el segundo elemento a discutir en relación a lo ideológico en la obra: la referencia a otros personajes afrodescendientes en el relato.

En la novela, además de Remigio Márquez, otros afrodescendientes son presentados: por un lado, personajes de élite (como el mismo Remigio Márquez), destacados por su participación política en la época; por otro lado, afrodescendientes de las “capas bajas” de la sociedad como Bogas del Magdalena, guardias y oficiales, así como algunos ciudadanos de Mompos.

Entre los mulatos de élite que son representados en la novela está José Padilla, a quien se le destaca por su participación en el proceso de Independencia, especialmente en la batalla contra los españoles en Maracaibo, donde gracias a él se logró la victoria. También se menciona a Pedro Romero, artesano firmante en la Constitución de Cartagena de Indias en 1812. En ambos casos, se hace énfasis en su color de piel cuando se les menciona, lo que implícitamente podría asociarse con la intención de manifestar que en la época hubo personas afrodescendientes, en este caso libres, que hicieron parte de importantes procesos históricos en la formación de la República. Personas que han sido casi siempre obviadas de los relatos heroicos que suelen concentrarse en las grandes figuras de Simón Bolívar, Santander, Antonio Nariño y Camilo Torres.

Esta representación de personajes afrodescendientes de élite ocupando posiciones de poder que antes de la Independencia les eran negadas es contrastada, a su vez, con la situación de otros trabajadores y ciudadanos de color. Ya fue mencionado, por ejemplo, el caso de los Bogas del Magdalena: hombres zambos, la mayoría de origen momposino, encargados de navegar las embarcaciones (champanes) en las que se transportaban personas y mercancías por el Río Magdalena durante la Colonia y los primeros treinta años de la naciente República (Lamus, 2014).

Durante toda la novela, la presencia de estos Bogas es reiterada: aparecen en la portada, se les ve de fondo mientras Remigio Márquez está en la oficina y también, en repetidas ocasiones, se encuentran trabajando en los champanes o descargando mercancía. Aunque no tienen participación a través de diálogos, en el relato su presencia es fundamental. Por tanto, aunque no son los protagonistas de la novela, la obra permite que su labor en la época sea conocida por los lectores.

La representación de otros trabajadores de piel oscura, como los guardias y otros ciudadanos de Mompo, permite imaginar, a su vez, el escenario de las labores asociadas a la raza que se describen en las Coordenadas Históricas. Asimismo, la inclusión de estos personajes que contrastan con la figura de Remigio, en conjunto, construye un panorama más complejizado en torno a los afrodescendientes en la historia de Colombia.

En conclusión, en *El Antagonista*, el *color* adquiere mayor relevancia de la que Muriel Laurent pensó en el momento de construir la obra. La priorización de la visión de Remigio Márquez y de otros afrodescendientes de la época se distancia de los relatos tradicionales en torno a la República y logra incidir en el debate sobre las representaciones de sujetos que no han sido incluidos masivamente en los relatos académicos y no académicos.

Capítulo 4: Producción y recepción de *El Antagonista*

Este capítulo está dedicado a la reconstrucción del horizonte de producción y expectativas de la obra histórica *El Antagonista: Una historia de contrabando y color*. Inicia reflexionando sobre la producción material e intelectual de la novela gráfica y finaliza con el análisis de algunas de las críticas y reseñas de la novela que, en este caso, funcionaron como algunos de los marcadores de recepción de la obra.

La primera sección, dedicada al horizonte de producción, comienza con un apartado en el que se exploran algunos referentes conceptuales y metodológicos de la llamada “Nueva Historia” en la que *El Antagonista* posiblemente se enmarca. Después se examina la relación fundamental, pero no por eso determinante, entre las trayectorias, intereses e ideas de los creadores y las decisiones de contenido, forma y narración de la obra, teniendo en cuenta que los autores ocupan una posición específica en el mundo social, que incide en la forma en la que entienden, explican y representan su realidad. Finalmente, también se abordan las posibilidades materiales que se derivan de estas posiciones.

En la segunda sección dedicada a la reconstrucción del horizonte de expectativas, se discuten algunos aspectos ligados más estrechamente a la materialidad del libro, en particular, al proceso de edición, publicación y circulación de la novela. Estos elementos permiten identificar rasgos generales sobre los públicos que finalmente alcanzó la novela. A su vez, se introducen dos aspectos que, en este caso, funcionaron como marcadores de recepción: los lanzamientos y las reseñas.

4.1 Horizonte de producción: Creación material e intelectual

Uno de los conceptos que impulsó transformaciones en la forma de pensar y practicar la historia de las ideas y mentalidades, incluyendo allí la historia dedicada a analizar los productos literarios, fue el de *utillaje mental* propuesto por Febvre. Éste, advirtió, entre otras cosas, lo insuficiente del énfasis en los “hombres excepcionales” como indicadores para estudiar las mentalidades o grandes categorías de pensamiento de una época. A su vez, puso en evidencia que las formas de pensar no están desligadas, y de hecho dependen en gran medida, de instrumentos materiales (técnicas) o conceptuales que las hacen posibles (Chartier, 1991: 19).

Con este concepto, el autor hacía referencia específicamente a elementos como el estado de la lengua (en su léxico y sintaxis), las herramientas y el lenguaje científico disponibles, así como al apoyo sensible del pensamiento, es decir, el sistema bajo el cual se determinan las afectividades sobre uno u otro objeto de conocimiento. Según Febvre, recuperado por Chartier, en una época dada, el cruce de soportes lingüísticos, conceptuales y afectivos es lo que gobierna las formas posibles de pensar y sentir, que inciden en las configuraciones intelectuales (por ejemplo, los límites sobre lo que se considera posible o imposible, natural o sobrenatural, etc.).

Fortaleciendo este concepto está la propuesta de Panofsky, quien sugiere que ese utillaje corresponde a herramientas de la época, que los *hombres* de ideas desarrollan a partir de costumbres mentales inculcadas, que a la vez se constituyen en fuerzas formadoras de costumbres. Esta premisa es equivalente a lo que propone Bourdieu cuando define el *habitus* como estructuras estructurantes incorporadas, disposiciones, y principios generadores de prácticas distintas y distintivas. Desde la perspectiva a la que apuntan estos conceptos, el individuo no puede sustraerse a las determinaciones que gobiernan las formas de pensar y actuar, por lo que el anterior énfasis en los creadores o grandes pensadores, debe orientarse hacia una historia de los sistemas de creencias (página XXX, prólogo).

En concordancia con esta idea, Altamirano y Moreno (2001) apuntan a que el autor, comprendido desde la Sociología de la Literatura, opera como productor del texto, siendo él o ella, vehículo de las ideologías y discursos que ocasionalmente le atraviesan. Por ende, proponen que “La cuestión del autor sólo puede ser adecuadamente aprehendida si se lo sitúa en un sistema de relaciones sociales e ideológicas, institucionales e informales, variables históricamente” (página 114).

Para el análisis de la creación de *El Antagonista*, siguiendo las premisas recién expuestas, el papel de los creadores se expone prestando atención especial a sus trayectorias y a la incidencia de las mismas en las decisiones, no necesariamente conscientes, que se tomaron al momento de construir la novela gráfica, teniendo en mente que, además de ocupar una posición en el espacio social, también hacen parte de una época específica.

A su vez, desde la reflexión en la que se enmarcan los conceptos que desmitifican la figura del autor, se posiciona la inclusión de nuevos elementos en el análisis de

los productos literarios como los referentes conceptuales o epistemológicos marcados por la época, la producción material de las creaciones literarias y sus posibles implicaciones sobre el público derivadas del proceso. De allí, surge la necesidad de incluir en el análisis no sólo las trayectorias de los autores y parte del *utillaje* conceptual que dispusieron para crear el contenido de la novela, sino también las opciones que, por su posición en el espacio social, tuvieron para construir materialmente la obra.

4.1.1 La “Nueva Historia”

El Antagonista, como ya fue desarrollado en el segundo capítulo, tiene una marcada influencia de la disciplina histórica, evidente, por ejemplo, en algunas de las tecnologías literarias que usa (haciendo alusión a fuentes históricas de primera y segunda mano), las claridades que hace, el privilegio que da a los documentos originales, entre otras cosas. De hecho, la investigación evidente en la novela, inició como un trabajo inspirado en los lineamientos académicos de la disciplina que practica la investigadora Muriel Laurent; por tanto, esta novela inevitablemente se enmarca en los debates que se dan y se han dado en la historia profesional e, incluso, podría ubicarse dentro de lo que en las últimas décadas se ha conocido como la Nueva Historia.

En la historia como disciplina y práctica profesional se han dado numerosos debates en torno a: lo que se considera significativo desde una perspectiva histórica; los métodos adecuados para investigar; la teoría y conceptos que pueden ser aplicados en el análisis de los fenómenos; las fuentes válidas, la forma apropiada de abordarlas; y, por supuesto, la historiografía (en especial, la forma de escribir, narrar, o dibujar la historia). En conclusión, todo lo que ha estado asociado al comprender, practicar y escribir la historia profesionalmente ha sido objeto de reflexión, siempre bajo la necesidad de llegar a unos acuerdos sobre lo que, dependiendo del momento histórico, se considera riguroso (Melo, 1996).

Como resultado de esos debates, la disciplina histórica ha pasado por grandes transformaciones epistemológicas, metodológicas e historiográficas. En las últimas décadas, estos debates han estado orientados por premisas que sugieren que no existe un proyecto ideológico común, ni una perspectiva teórica o metodológica dominante, sino una variedad de posiciones políticas, modelos historiográficos,

teóricos y de método, con alcances parciales. Premisas que, según Jorge Orlando Melo (1996), han formado lo que más contemporáneamente se conoce como “Nueva Historia”. En sus palabras, lo que busca a grandes rasgos esta nueva forma de hacer la historia es finalmente reconocer que este es un momento de “dispersión temática, de ruptura de teorías unificadas, de imposibilidad de generar una “historia de Colombia” (...) la verdad única no es definible ni narrable, y debemos aceptar una fragmentación de imágenes, una multiplicidad de perspectivas, métodos y visiones” (página 98).

A propósito, Peter Burke (2003) propone seis puntos en los que sintetiza los aspectos más concretos sobre los cuales se ha distanciado la llamada “nueva historia” de las formas tradicionales. Puntos que también, en este caso, permiten reflexionar sobre la manera en la que *El Antagonista* se enmarca en los debates al interior de la Historia.

El **primer** punto hace referencia a los objetos de interés de la disciplina. Tradicionalmente, dice el autor, el foco estuvo en la política, reconociéndola como objeto esencial de la historia, mientras temas como la ciencia o el arte eran considerados intereses periféricos, relevantes solo en asociación con el universo político. Desde la nueva historia, por otro lado, los objetos de estudio se han independizado de lo político en términos institucionales, empezando a despertar interés por todo tipo de actividades sociales y culturales. Los debates en las ciencias humanas, especialmente en la antropología, han incidido en que los aspectos que antes se consideraban inmutables sobre lo social se entiendan ahora como construcciones culturales, que por ende varían de acuerdo a tiempo y espacio. Este aporte, que podría ubicarse dentro de lo que se ha entendido como relativismo cultural, ha permitido que la distinción entre temas centrales y periféricos se haya ido diluyendo, teniendo en cuenta que, en esencia, todos los temas tendrían una dimensión histórica susceptible de ser ampliamente estudiada.

El **segundo** aspecto que distingue las formas nuevas de las tradicionales está relacionado con el acercamiento que debería tener el historiador hacia sus objetos de estudio. Mientras tradicionalmente se asoció el oficio del historiador a la narración cronológica de eventos del pasado, posteriormente se enfocó la atención en el análisis de las estructuras. Más recientemente, con procesos como el retorno de la narrativa y el giro lingüístico (ya mencionados en el primer capítulo), se han

generado debates sobre la relación entre los acontecimientos o eventos de la vida cotidiana y las estructuras, al punto de reivindicar el estudio de los llamados acontecimientos como evidencia de las estructuras: por lo tanto, estudiar lo uno no excluiría necesariamente lo otro. En ambos puntos, *El Antagonista* recoge estos nuevos enfoques. Primero, al ser una obra que aborda varios fenómenos, entre los que lo político es solo una de las dimensiones de análisis. Segundo, es una novela que, por cómo fue pensada, logra articular acontecimientos y estructuras para la explicación histórica, sin ser mutuamente excluyentes.

El **tercer** punto hace referencia a los actores relevantes para la investigación histórica. Burke señala que, tradicionalmente, la historia se construía enfocándose en las capas elevadas de la sociedad, es decir, en las casi siempre heroicas hazañas de grandes *hombres* que ocupaban posiciones relevantes de poder político o económico. Más recientemente, en parte como efecto de los cambios impulsados por diversos movimientos sociales, se ha empezado a sustituir este enfoque por un interés (a veces imperioso) de construir la historia “desde abajo”, desde aquellos actores antes invisibilizados en los relatos: las mujeres, los afrodescendientes, los indígenas, los campesinos, las personas de la vida cotidiana, entre otros.

El protagonista de la novela gráfica, Remigio Márquez, fue en efecto un hombre que alcanzó una posición de gran relevancia en el ámbito político, económico y social. Sin embargo, es un personaje que antes, probablemente por su color de piel, no fue considerado interesante o pertinente para reconstruir relatos históricos sobre los inicios de la República. En ese sentido, la obra se interesa por este actor antes obviado, al tiempo que retrata, aunque en un segundo plano, a otros actores esenciales de la época que por lo general han sido invisibilizados, como es el caso de otros afrodescendientes participes del proceso de independencia y de los Bogas del Magdalena.

El **cuarto** aspecto apunta a los tipos y el uso que se da de las fuentes. Como ya sugieren los tres puntos previos, los cambios en la forma de construir la historia en la disciplina ponen en la mesa nuevos temas, preguntas, enfoques y actores. Para ser abordados, se requieren fuentes y evidencias poco exploradas anteriormente — o desprestigiadas por considerarlas insuficientes o poco rigurosas para la reconstrucción histórica—, como es el caso de las fuentes orales, visuales e, incluso, estadísticas. El reflejo de este punto en *El Antagonista* es evidente. Como

más adelante se desarrolla al hablar de la producción material de la novela, el uso de fuentes respondió a la demanda de información ligada al género comunicativo que se escogió para presentar la historia. Esto llevó a un importante énfasis en las fuentes visuales, sin desmedro del uso de otras fuentes más tradicionales (documentos oficiales) ahora abordadas desde nuevas preguntas dirigidas a la reconstrucción de la vida cotidiana en el Caribe.

El **quinto** punto se ubica en medio del debate sobre la pretensión de objetividad de la disciplina histórica. Es común, en las visiones tradicionales, la idea de que, al igual que otras ciencias y disciplinas, la historia es y busca ser objetiva, y que, en consecuencia, la tarea del historiador es entregar al lector un relato fidedigno del pasado. No obstante, en concordancia con los otros puntos mencionados, la objetividad pasó de ser un objetivo realizable y deseable, a un ideal quimérico e impreciso. Esto se produjo, entre otras cosas, porque existe mayor consciencia sobre el lugar de enunciación del investigador y sobre la imposibilidad de evitar abordar el pasado desde momentos y lugares sociales específicos. Al respecto, Burke dice: “Percibimos el mundo sólo a través de una red de convenciones, esquemas y estereotipos, red que varía de una cultura a otra [...]. Nos hemos desplazado del ideal de la voz de la historia a la heteroglosia, definida como un conjunto de “voces diversas y opuestas” (332-333).

El **sexto** punto, relacionado en algunos aspectos con el quinto, hace referencia a la profesionalización de la historia como disciplina, caracterizada por una constante búsqueda de especialización de la misma. Tradicionalmente, con el interés de construir métodos, enfoques y conceptos propios, se excluyeron conceptos y enfoques de otras disciplinas que podían aportar al análisis de los fenómenos históricos. Desde lo que se entiende como “Nueva Historia” se reivindican los enfoques interdisciplinarios, que reconocen la riqueza epistemológica y metodológica de otras disciplinas, sin dejar de lado los aportes que se han construido internamente.

El Antagonista, al igual que la historia planteada como nueva, descarta la pretensión de objetividad asociada a lo fidedigno, reconociendo que hubo que recurrir a la ficcionalización de algunos elementos por la imposibilidad de reflejar el pasado tal como ocurrió. A su vez, al recurrir a la narración gráfica para contar la historia, la novela reconoce el potencial comunicativo de otras disciplinas al momento de

utilizar estratégicamente estas herramientas externas para construir el conocimiento histórico que ahí se plasma.

En conclusión, *El Antagonista*, de acuerdo a los seis puntos que plantea Burke, recoge algunos de los aspectos debatidos al momento de caracterizar las nuevas formas de construir, practicar y narrar la historia. Entre estos aspectos, encontramos: un enfoque descentralizado de lo político; un análisis con base en la articulación de las situaciones cotidianas y las estructuras; un énfasis en actores tradicionalmente invisibilizados; un acercamiento a fuentes no escritas y un uso particular de las que sí lo son⁸; una renuncia a la objetividad en términos de recreación fidedigna, sin que eso implique renunciar al rigor; y un uso estratégico de las herramientas de otras disciplinas como lo son el diseño gráfico y las artes visuales.

4.1.2 Creación material

El Antagonista: Una historia de contrabando y color es una novela gráfica construida conjuntamente entre la historiadora Muriel Laurent y los diseñadores Rubén Egea y Alberto Vega. Muriel Laurent realizó la tarea de investigación necesaria para la construcción del ambiente histórico y la línea argumentativa de la novela. Rubén Egea fortaleció este proceso a través de la adaptación al lenguaje del cómic y elaboración del guion. Finalmente, el proceso es complementado por Alberto Vega, encargado de la ilustración de la obra.

Muriel Laurent es una historiadora de origen belga, está vinculada como docente e investigadora de la Universidad de los Andes en Bogotá y es actualmente la directora de posgrados del departamento de historia en la Facultad de Ciencias Sociales de los Andes. Realizó su pregrado en historia y su especialización en Estudios Europeos en la Universidad Católica de Lovaina. Su maestría, también en Estudios Europeos, la desarrolló en el Instituto Universitario de Administración y Dirección de Empresas; su doctorado en Relaciones Internacionales, en la Universidad Complutense de Madrid.

⁸ Este punto será ampliado en el siguiente apartado.

Los temas de interés de Laurent estuvieron, en un principio, marcados por un enfoque europeo. Sin embargo, al vivir en Colombia, estos intereses se han orientado, paulatinamente, hacia problemas característicos de países latinoamericanos. Los temas que sobresalen bajo este nuevo enfoque más local han estado relacionados especialmente con prácticas de ilegalidad. Más específicamente, Muriel Laurent es pionera y una de las pocas profesionales expertas en el tema de contrabando en Colombia.⁹

Rubén Egea es diseñador gráfico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Cartagena. Es especialista en Teoría del Diseño Comunicacional, y actualmente espera su grado de maestría en el mismo campo. Desde recibirse como diseñador, se ha dedicado a trabajar en proyectos motivados por su interés personal en la apropiación social del conocimiento —a través de museos, exposiciones, etc.—. Recientemente, junto con un equipo de trabajo, se encargó del rediseño del Museo Nacional (Egea, R, entrevista, 25 de noviembre). Rediseño que se ha destacado, en especial, por la creación de la sala Memoria y Ciudad, caracterizada por la inclusión de piezas que representan actores antes suprimidos o subestimados en los relatos de nación como, los negros, indígenas, mujeres y campesinos.

Además de su cercanía al tema de la apropiación social del conocimiento desde su experiencia profesional, Rubén tiene también trayectoria como activista, especialmente en temas relacionados con los derechos LGBTI y la representación de distintas identidades invisibilizadas en las expresiones hegemónicas de su ciudad, Cartagena¹⁰. Como profesional, se ubica dentro de un grupo de colectivos

⁹ Entre sus obras dedicadas al tema están: Laurent, M. (2014) *Contrabando, poder y color en los albores de la República. Nueva Granada, 1822-1834*. Ediciones Uniandes. Colombia. Laurent, M. (2008) *Contrabando en Colombia en el siglo XIX. Prácticas y discursos de resistencia y reproducción*. Ediciones Uniandes. Colombia. También ha publicado artículos académicos al respecto como: Laurent, M. (2005) “El contrabando en Colombia durante el siglo XIX (1821-1886): Fuentes documentales y aspectos metodológicos”. *América Latina en la Historia Económica*, 24, pp. 155-177 y Laurent, M (2011) “Monopolios, aranceles y contrabando en la Nueva Granada, 1821-1830”. *América Latina en la Historia Económica*, 35, pp. 83-115.

¹⁰ Ver: Egea, E. [Kbeza Rodante]. (2015, 8 de septiembre) “El problema de la representación en Cartagena” [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GVDnfH4S47E>. En este vídeo expone, partiendo de conceptos de antropología y análisis de representación, la forma en la que se construyen las representaciones de la ciudad, analizando críticamente fotografías, mapas y escudos, notando especialmente las visiones limitadas que excluyen lo popular, femenino y afro; así como las continuidades de visiones coloniales y posteriormente elitistas en la forma de representar la ciudad de Cartagena.

académicos, culturales y artísticos del Caribe que se esfuerzan por lograr lo que denominan "la democratización del arte y la creación de un nuevo público" (R. Egea, entrevista, 25 de noviembre).

Alberto Vega es diseñador gráfico de la Universidad Nacional de Colombia, actualmente está vinculado como docente en la Universidad del Cauca, Popayán. Desarrolló su maestría en Comunicación Audiovisual en la Universidad Católica de Argentina y tiene diplomado en Contenidos Audiovisuales para la Infancia de la Universidad Santiago de Cali.

Aparte de su trabajo como docente, Alberto Vega ha desarrollado, como diseñador, varios proyectos personales y profesionales. Ha trabajado ampliamente en ilustración y, actualmente, está trabajando en la adaptación de un cuento infantil en forma de *stop motion* para su tesis de maestría. Antes de *El Antagonista*, ya había experimentado con el lenguaje del cómic, especialmente enfocado en temas personales del diseñador. Además de su experiencia como creador, Alberto Vega ha sido un buen lector de cómics. Entre sus favoritos se encuentran los trabajos de Dave McKean, Frank Miller, Milo Manara, Hugo Pratt, Paco Roca, David Mazzucchelli y Chris Ware. Su interés en estos autores, más allá de las historias, reside en la complejidad del estilo, pues son cómics caracterizados por la experimentación en distintas técnicas gráficas para la narración (Vega, A, entrevista, 28 de noviembre de 2016).

El encuentro entre saberes, experiencias y habilidades de Muriel, Rubén y Alberto incidió en la forma en la que la obra fue construida. Por una parte, la amplia experiencia de Laurent en el tema de contrabando, sus habilidades en la paleografía (que aprendió a desarrollar en sus estudios en el extranjero, en los idiomas español, latín, griego y francés) y sus conexiones con otros profesionales expertos en historia de la República, que incluso también habían estudiado el caso particular de Remigio Márquez (Marixa Lasso¹¹, por ejemplo), incidieron en la elección de este caso en particular.

¹¹ A propósito, Muriel Laurent comenta: "El tema [caso de Remigio Márquez] lo encuentro de mucho antes, haciendo la investigación. Fue hablando con una colega, que se llama Marixa Lasso, que me di cuenta que otras personas habían encontrado ese asunto, pero lo trabajaban de otra manera (...) esa mención me la hace Marixa Lasso mientras estoy escribiendo el primer libro (...) Después va saliendo el

La autora también manifiesta ser una profesional interesada, entre otras cosas, en que la labor de los y las profesionales en historia sea conocida por personas fuera del campo de las ciencias sociales, lo que la impulsa a experimentar con formas poco usuales de difusión para apuntarle a un público que, sin ser necesariamente experto, sea educado y está interesado en la historia. Fue a este público potencial al que, desde el principio, dirigió sus esfuerzos con *El Antagonista*.

La decisión de adelantar un proyecto a través del cómic, específicamente, se dio por recomendación de uno de los creativos de la Editorial Uniandes, con el que había trabajado en varias ocasiones. Esta persona le sugirió este género conociendo el interés en la divulgación de Muriel y su herencia belga, país al que asociaba importantes trabajos del cómic europeo como TinTin y Los Pitufos. Ante esta sugerencia Laurent se mostró bastante receptiva, pues a pesar de no tener la formación o experiencia para diseñar un cómic, en efecto, desde su infancia había estado familiarizada con este lenguaje, y le pareció una opción apropiada para la divulgación de una historia, a pesar de que tuviera que buscar apoyo de otros profesionales para completar el proceso.

Por otra parte, Rubén, en su experiencia como activista y profesional preocupado por el tema de las representaciones, incidió en que la organización de la información que Muriel recolectaba a partir de documentos oficiales incluyera estas otras identidades que, a pesar de no figurar en los documentos, estaban allí. Por ejemplo, mujeres (aunque muy pocas), niños, otros hombres afros distintos al protagonista, entre otros; pues para el diseñador, la novela representaba una oportunidad para plasmar el Caribe colombiano de una manera distinta a la tradicional. Adicionalmente, el haber crecido en un pueblo pequeño del Caribe similar a Mompox, San Estanislao, le dio una amplia idea de cómo podía lucir el pueblo, así como de las dinámicas que podían darse en la cotidianidad, aspecto que los documentos oficiales no logran abarcar. Por ejemplo, el diseñador manifestó que era necesario introducir personajes que él consideraba arquetípicos de la sociedad caribeña, como el niño que acompaña a los adultos por el pueblo (Figura 16, *página 74* y 17, *página 75*) y la mujer del mercado que se encarga de comunicar

libro de la misma Marixa, el de Aline Helg sobre raza y el libro de Jorge Calderón, y los tres tratan el tema de Remigio Márquez" (sic) (Laurent, M., entrevista, 7 de octubre de 2016).

informalmente lo que sucede (Figura 17, *página 75*) (Egea R., entrevista, 25 de noviembre de 2015).

Asimismo, su experiencia como diseñador profesional y su interés por la apropiación social del conocimiento incidieron en que Rubén Egea desarrollara con fluidez estrategias comunicativas alternativas al cómic, dentro de la novela, para exponer premisas y datos de contexto más estructurales sobre el contrabando y la prensa; aspectos que, por petición de la autora, debían aparecer en la obra.

Figura 16. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 74)

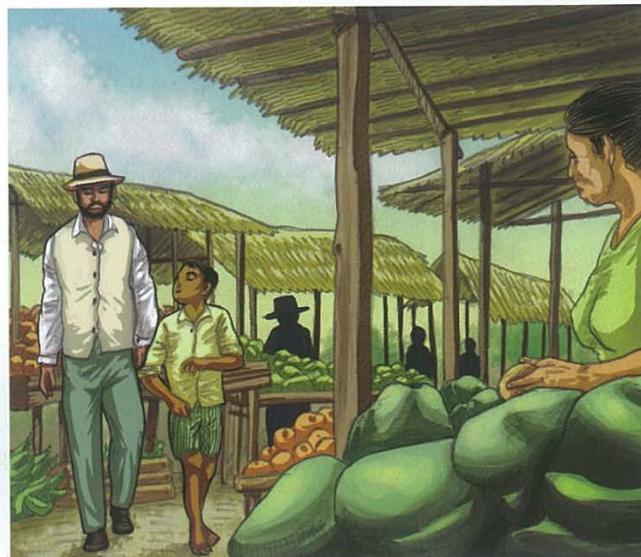


Figura 17. (Laurent; Egea; Vega, 2013: 75)



Por otro lado, una red de actores, así como una coincidencia en tiempo y espacio, fue necesaria para que Muriel y Rubén pudieran establecer contacto y, posteriormente, realizar el proyecto. El actor común entre ambos fue el investigador Alberto Abello, primo del esposo de Muriel Laurent y profesional desde hace varios años en temas del Caribe (fundador del Observatorio del Caribe en Cartagena). Egea y Abello se conocieron, específicamente, en el Laboratorio de Innovación, Cultura y Desarrollo, espacio que dirigía este último. Además del laboratorio, en ese momento también vivían en el mismo barrio (Egea, R., entrevista, 25 de noviembre de 2016). Laurent, quien usualmente pasa sus vacaciones en la ciudad de Cartagena, coincidió en una cena con Rubén en la que Abello los presentó, recomendando la asesoría de Egea en el proyecto en forma de cómic que Muriel se estaba pensando. En un principio, se trataba de una simple consultoría, pues Muriel, por practicidad y recursos, estaba planeando trabajar con algunas personas de la editorial de la Universidad. Sin embargo, Egea inspiró confianza en la autora al ser capaz de bocetar e imaginar algunas cosas desde el primer momento en que Laurent le comentó la idea, razón por la que, finalmente, decidió seguir trabajando con él (Laurent, M., entrevista, 7 de octubre de 2016).

Establecido el contacto entre los dos, Muriel confirmó la alianza y empezaron a planear. Sin embargo, dado que Rubén no es experto en dibujo, surge la necesidad de añadir un tercero al equipo. Alberto Vega es la primera opción que se le ocurre a Rubén, en vista de que necesitaban un profesional capaz de crear el arte de la novela gráfica con un buen estilo y en el menor tiempo posible. Vega había sido profesor de Rubén en el área de diseño audiovisual en la Universidad Tadeo Lozano de Cartagena, así que Egea estaba seguro de las habilidades y disposición de Vega. Después de haber concretado su participación, Rubén y Alberto iniciaron sus posgrados en Argentina, lo cual facilitó las reuniones y el trabajo en equipo, que de todas maneras se realizó casi en su totalidad vía internet (Egea, R, entrevista, 25 de noviembre de 2015).

Para concretar el trabajo, Laurent debió conseguir primero el dinero para poder contar con el apoyo de ambos profesionales. Persiguiendo ese fin, presentó el proyecto en una de las convocatorias de la Universidad de los Andes para financiar un trabajo de investigación. Concursó con otras personas, pero su propuesta novedosa y la conocida reputación de la autora (que ya había realizado numerosos

proyectos con la Universidad y su editorial) incidieron en que, finalmente, su proyecto resultara ganador.

La Universidad brindó, en total, 15 millones de pesos para financiar *El Antagonista*. Dado que la autora ya tenía adelantado el trabajo de investigación y revisión de fuentes, y su vinculación a la Universidad como docente les facilitaba el acceso a archivos históricos, el dinero fue invertido en su totalidad en el pago de honorarios de los diseñadores. Después de tener el dinero y los acuerdos entre los tres consolidados, *El Antagonista* comenzó a materializarse.

Para construir la obra, en un principio se planteó una metodología de producción que iniciaría con el trabajo de consulta de fuentes y documentos por parte de Muriel para alimentar la adaptación y creación del guion, tarea a cargo de Rubén. Finalmente, el guion debía llegar a manos de Alberto, quien al pie de la letra dibujaría en cada viñeta lo que le dictara el guion. Sin embargo, en la marcha se dieron cuenta de que esta forma de trabajo no era necesariamente funcional, por lo que cambiaron a una que describen como “de ida y vuelta”.

El proceso de investigación que llevaba la autora se dio paralelo a la construcción del guion, por lo que hubo situaciones y datos concretos que la autora encontró un poco después de que ya se había adelantado la parte gráfica, lo que obligó a rehacer varias páginas. Esto ocurrió, por ejemplo, con la edad de la hija de Remigio Márquez, que en un principio habían dibujado como una mujer de más de veinte años, dato que después se rectificó. Al descubrir que, en realidad, tenía alrededor de 16 años, tuvieron que rehacer las viñetas en las que ella aparecía para hacerla lucir más joven.

Para la investigadora, la exactitud histórica era un aspecto que no estaba en discusión, por lo que revisaba con detalle el producto que entregaba Alberto para verificar que no se presentaran imprecisiones históricas importantes. En las primeras reuniones virtuales con Rubén y Alberto, discutieron con Muriel sobre lo más y lo menos adecuado para plantear la narrativa, especialmente en cómic. En este proceso, tuvieron que convencer a Muriel de recortar e incluso omitir algunas cosas que ella quería que aparecieran. Tal es el caso de los interrogatorios tras el

incidente del marchamo¹² en la mercancía de Nariño o el juicio completo en el que se defendió Remigio. La autora encontraba estos puntos fascinantes por el detalle histórico de los diálogos, que permitían identificar ideas y percepciones de la vida cotidiana de principios del siglo XIX. Lastimosamente para ella, era necesario sacrificarlos en aras de no comprometer la fluidez de la narración.

En las negociaciones sobre el contenido y la forma, hubo desencuentros en la forma de tratar las fuentes. Para Muriel Laurent, la oportunidad de trabajar con lo gráfico significaba la posibilidad de recrear exactamente algunas de las fuentes, dejar que hablaran por sí mismas. Sin embargo, Alberto y Rubén, más familiarizados con la narración gráfica, consideraban que los datos que proveían las fuentes eran insumos fundamentales, pero que necesitaban ser complementados con la ficcionalización de algunos detalles para lograr conformar una narración coherente y atractiva al lector (Laurent, M., entrevista, 7 de octubre de 2016).

En este punto, se generó una tensión frente a la forma de lograr alcanzar otros públicos diferentes al especializado en la disciplina histórica, pero a la vez mantener la rigurosidad que caracteriza su labor. Finalmente, en la balanza se dio más peso al trabajo disciplinar sobre el acceso a este público. “Aún es muy académica”, reconoce la autora, siendo autocrítica frente a su trabajo. A pesar de que los editores, co-creadores y pares le sugirieron, por ejemplo, eliminar o transformar la parte del facsimilar, Muriel se negó, considerando que esta sección era fundamental para expresar la forma en la que se comunicaban en la época, así como el papel esencial de la prensa en la acusación y defensa de los personajes implicados en el relato (Laurent, M., entrevista, 7 de octubre de 2016).

El resultado de este debate entre mantener la rigurosidad y la fluidez de la narración fue una novela gráfica que, de acuerdo con Muriel, si bien aún puede percibirse muy académica, definitivamente es más amena al lector que los extensos libros académicos. Para ahondar sobre los detalles que no eran tan apropiados para la forma de la novela, escribió otra versión del caso en *Contrabando, poder y color 1822 y 1824 (2013)*. Tanto este documento como la novela se forjaron paralelamente,

¹² De acuerdo a la sección de Coordinadas Históricas, el marchamo es el “documento que va pegado a cada bulto de mercancía y ofrece sus datos básicos” Laurent; Egea; Vega, 2013: 13).

cada uno con sus particularidades de forma y contenido, lo que significa que no solo recurrieron a distintas fuentes, sino que también las trataron de manera particular.

En común, utilizaron manuscritos, actas, publicaciones y documentos encargados de vigilar y sancionar el contrabando, así como la prensa de la época, fuentes disponibles en el Archivo General de la Nación y en las bibliotecas Nacional, Luis Ángel Arango y de la Presidencia de la República. También fueron útiles investigaciones de profesionales que ya habían desarrollado distintos enfoques sobre el mismo caso, como el racial o el punto de vista partidista entre Santander y Nariño.

Estos otros enfoques se articulan en la obra introduciendo la variable racial en una investigación sobre contrabando y prácticas políticas/administrativas de inicio de la República. Es decir que, por un lado, se distingue de quienes se han centrado en el enfoque racial al incluirlo como uno entre otros elementos que incidieron en la campaña de desprestigio por parte de Antonio Nariño y compañía hacia Remigio Márquez. Por otro lado, se distingue de las obras que han estudiado el decomiso de Isaza y los factores que influyen en el contrabando, pero que no le prestan suficiente atención a la tensión política que se desencadenó por un trámite administrativo.

No obstante, como se mencionó en párrafos anteriores, en el desarrollo del dibujo por parte de Alberto, surgieron nuevas preguntas sobre los hechos históricos que Muriel no se había realizado, que la obligaron a explorar fuentes adicionales del caso. Por ejemplo, el género del cómic necesitaba de detalles como la forma de vestir, los colores de los objetos, el carácter de los personajes, el lenguaje coloquial usado en la época, entre otros aspectos, adicionales a los que la historiadora había necesitado para realizar sus trabajos previos.

El primer grupo de fuentes adicionales que tuvo que revisar fueron las acuarelas, grabados, pinturas y miniaturas de Mompox y Bogotá, de la primera mitad del siglo XIX (Especialmente de Francois-Desiré Roulin y Edwark Mark), así como fotografías recientes, que funcionaron para recrear los ambientes visuales de la época: paisajes urbanos, arquitectura exterior e interior, vestuario, fisionomías y peinados de los personajes. El segundo grupo de fuentes estuvo compuesto por

los relatos de viaje de la década de 1920 de Bache, Cochrane, Duane, Gosselman, Hamilton y Molien, que, a través de la descripción detallada de algunas situaciones, trayectos, paisajes y personajes, fueron útiles para reconstruir un imaginario más cotidiano del Caribe en aquellos años.

La forma en la que los creadores de *El Antagonista* retomaron estas fuentes fue una combinación entre recreación precisa y selección crítica de los detalles necesarios para el trabajo. Esto quiere decir que si bien hay acuarelas que recrean casi exactamente, las fuentes fueron revisadas crítica y cuidadosamente, especialmente los relatos de viaje. Esto, por un lado, por la evidente distancia temporal, y segundo, porque los creadores de acuarelas y relatos de viaje eran en su totalidad extranjeros: (europeos en el caso de las acuarelas y pinturas y estadounidenses en el caso de los relatos de viaje), que aún estaban influenciados por imaginarios y prejuicios derivados de su lugar en el proceso de colonización.

Es necesario precisar que las representaciones nacionales por parte de extranjeros en la época se caracterizaban por asociar la población local, especialmente indígenas y afrodescendientes, con lo salvaje y primitivo. En coherencia con la época, los viajeros eran portadores de la cultura europea y norteamericana, sobre todo de las ideas dominantes en la academia y la ciencia, sobre las cuales continuaban vigentes ideas coloniales sustentadas en la comprensión de las categorías raciales como entidades fijas y jerarquizadas. Por ejemplo, es posible rastrear en todos los relatos de viajes la terminología que emplearon las autoridades españolas para clasificar a los diversos grupos que componían las sociedades hispanoamericanas —blancos, indios, mestizos, zambos y negros (Jaramillo Uribe, 2002) —, muchas veces atada a descripciones peyorativas de los no blancos. Este es el caso del relato de Gosselman (1981), quien, al hablar de su estadía en Mompox, describe cosas como: “Para colmo de males, me atendió un doctor mulato que con su grueso cuerpo y facciones brutas, servía mejor para las canoas que para atender enfermos y tomarles el pulso con sus ásperas y negras manos. Como consecuencia sus remedios eran tan repulsivos como él” (¶ 4).

Por tanto, aunque la novela gráfica puede generar, en algunas partes, la impresión de que se reproducen las fuentes sin alteraciones, en realidad es después de una revisión cuidadosa de las mismas que se toman los elementos útiles para la reconstrucción propia que buscaba hacerse en la obra, como descripciones de las

calles, los paisajes, costumbres, etc. La intención de similitud con las fuentes reales persigue fines de persuasión, siendo una de las tecnologías literarias más importantes que se usan en la obra, como fue mencionado en el tercer capítulo.

No obstante, debido al carácter fragmentario de las fuentes estas no pudieron proveer toda la información necesaria para la elaboración de *El Antagonista*, especialmente la relacionada con las situaciones cotidianas presentes en la estructura narrativa de la obra. Frente a esto, los autores debieron llenar los “vacíos” de las fuentes con sus imaginarios de la época, en ocasiones corroborados o desmentidos por otros profesionales. Con este propósito construyeron conjuntamente un banco de datos que compartían en una plataforma online, allí subían todo tipo de imágenes, sobre todo fotografías de objetos halladas a través del motor de búsqueda de Google. Con algunas imágenes se esforzaron bastante en corroborar que fueran objetos de una época por lo menos cercana a la del libro, pero en otros casos se preocuparon más por que funcionaran y tuvieran lógica dentro de las viñetas que estaban dibujando, como la estructura de algunos muebles, o los elementos que podían encontrarse en la oficina de un personaje de alto rango en la época.

La cuestión del sentido interno de la obra fue uno de los aspectos más debatidos entre los participantes y el comité encargado de la editorial. Esto debido a que, como ya se ha ido mencionando, la intersección entre trabajo académico, narrativo y gráfico demandaba una organización de los datos y la historia que no fue necesariamente sencilla.

Si bien en el segundo capítulo se intentó organizar a grandes rasgos el contenido de la novela encajándola en la forma narrativa tradicional de inicio, nudo y desenlace, la estructura de *El Antagonista*, es más cercana a lo que el dibujante de la novela, Alberto Vega, llama niveles de lectura. Estos niveles de lectura hacen referencia a las distintas y variadas formas que provee la obra para que quienes la leen se aproximen de maneras distintas al contenido expuesto (Vega, A., entrevista, 28 de noviembre de 2016).

Como ya se mencionó, en las “Instrucciones para el lector” se sugiere que la sección de “Coordenadas Históricas” sea obviada, invitando solo al lector que esté interesado en tener más detalles históricos a revisarla. Los creadores pensaron que

el contenido podía leerse progresivamente, pero con la posibilidad de que se salten algunas partes.

Vega también comentó que en los cómics (al menos los que cataloga como más complejos) suelen presentarse distintas capas de información que necesitan ser descifradas por el lector para llegar al nivel más profundo de lectura. A primera vista, dice, algunos de estos detalles pueden pasarse por alto; sin embargo, el lector más interesado sí se verá motivado a profundizar en esas otras capas de información. En su concepto, *El Antagonista*, dada la articulación entre escrito académico y estructura novelada, le ofrece al lector esos distintos niveles de lectura (Vega, A., entrevista, 28 de noviembre de 2016).

En este punto, su participación como diseñador con experiencia en el lenguaje de los cómics fue esencial. A pesar de que Muriel y Rubén preparaban un guion con unas viñetas más o menos establecidas, el proceso creativo de Vega consistió en tomar los elementos imprescindibles que ellos querían que aparecieran y acomodarlos a lo que, en base su experiencia con el lenguaje del cómic dictaba como más funcional para la novela gráfica. De allí algunas cuestiones como el énfasis en ciertas escenas, personajes o acciones, que logra disponiendo estratégicamente las viñetas y sus elementos.

Con base en lo recién expuesto, puede apreciarse como cada uno de los participantes, con sus trayectorias profesionales y personales, junto con las herramientas técnicas y materiales de las que disponían por su posición en el espacio social, incidieron en que la obra se haya formado de la manera en la que lo hizo. Aunque habría que profundizar aún más sobre su pasado para rastrear conexiones de sus intereses, pasiones y elecciones profesionales a experiencias dadas por un conjunto de posibilidades atadas a su posición de clase, género, raza, ubicación geográfica, etc; por ahora, con la información suministrada, es posible hacer un panorama general del contexto en el que los participantes tomaron decisiones (que, como se discutió en el segundo capítulo, no son siempre conscientes) sobre la obra.

En este punto, es importante recalcar el papel que jugó la editorial en el proceso de construcción de la obra. Como ya se expuso, la novela consiguió su financiación participando en una convocatoria de proyectos de investigación de la Universidad

de los Andes. Esto quiere decir que la obra, a pesar de ser una novela gráfica, desde el principio se planteó como una publicación académica y siguió el conducto regular de este tipo de publicaciones. Este proceso consistió en una revisión preliminar con un grupo de pares del departamento de Ciencias Sociales y la Facultad de Historia, justo después de haber sido aprobada la propuesta por parte de la investigadora. Después pasó a una revisión por parte de pares académicos externos, y de ahí, nuevamente, a una evaluación por parte del comité de departamento según las observaciones de los pares externos, en la que finalmente se aprobó para iniciar la impresión por parte de Ediciones Uniandes.

Este comité a cargo de la novela gráfica participó en discusiones de edición y forma, por ejemplo, sobre los elementos finales para el proceso de diagramación, el género del libro, el papel, entre otros. Sin embargo, también llegó a involucrarse en la toma de decisiones más significativas de la obra, como el diseño de la cubierta.

Previo a la discusión de la portada, estuvo la elección del título. Primero se debatió entre los tres participantes, que prepararon una lista extensa de nombres que incluyeran algunas palabras claves (como contrabando). Después, eliminaron los que incluían el nombre del personaje o el municipio de Mompox. El nombre de Remigio trató de evitarse, pues Muriel Laurent deseaba reservarlo para un trabajo biográfico que tiene en mente; el de Mompox, porque no querían, en sus palabras, estigmatizar el lugar.

Para Rubén Egea, el nombre finalmente resultó el más adecuado, pues, según él, la historia era efectivamente sobre un antagonista, alguien que en su momento fue visto como un enemigo por quienes habían detentado históricamente el poder económico y político en el municipio. Además, incluía las palabras contrabando y color, dos de los ejes que consideraban fundamentales en la novela. A Alberto Vega no le llamaba la atención al parecerle poco atractivo, pero con el aval del comité editorial, el nombre de “*El Antagonista: una historia de contrabando y color*” fue definitivo.

Habiendo fijado el título de la novela, el comité editorial se encargó de revisar extensamente varias de las imágenes del cuerpo de la novela. Al final, la ilustración de Remigio Márquez de espaldas mientras los Bogas ascienden con mercancía del Río Magdalena fue la que correspondió, mejor que cualquier otra, con el título y

subtítulo del libro (*“El Antagonista: Una historia de contrabando y color”*), según Julián Paredes, editor general de Ediciones Uniandes.

Después de que la novela fue aprobada para su publicación, empezaron a crearse las alianzas y estrategias necesarias para la difusión y distribución de la novela gráfica. En la siguiente sección, se dan más detalles sobre el proceso de presentación y circulación como introducción al horizonte de expectativas de la obra.

4.2 Horizonte de expectativas: Demandas de los públicos y recepción

“Las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas”
(Chartier, 1996: XI).

Abordar el horizonte de expectativas requiere, sobre todo, ahondar en el proceso de reconstrucción de sentido de la obra que se lleva a cabo a través de la lectura. Esto teniendo en cuenta que esta es una práctica que, al igual que las demás, está situada históricamente; por ello, sus modalidades varían según el tiempo, el lugar, los grupos, entre otros aspectos (Chartier, 1996: 107). Sin embargo, dada la imposibilidad de recopilar la totalidad del público que fue impactado por *El Antagonista*, es necesario recurrir a otros marcadores que den pistas, por un lado, sobre las expectativas que los públicos tenían de esta novela gráfica y, por otro lado, los parámetros de estilo, contenido y concepto sobre los que se percibió la novela.

En este caso, esos marcadores fueron los lanzamientos de la novela y las reseñas y críticas realizadas por terceros en revistas y portales de internet. Cabe aclarar que rastrear la recepción a través de estos marcadores solo permite analizar una minúscula parte de cómo fue leída la novela, pues gran parte de los posibles lectores no se ve representada necesariamente en ambos marcadores, sin embargo, representan los pocos recursos disponibles para caracterizar algunos de los lectores.

Antes de profundizar sobre los marcadores mencionados, es pertinente reflexionar sobre algunos elementos que permiten caracterizar, en términos muy generales, el

público potencial que recibió la novela. Un primer elemento a tener en cuenta es la materialidad del libro, articulada necesariamente a su contenido. Como ya fue desarrollado en los apartados previos, *El Antagonista* es una obra histórica que cumple dos roles: el de publicación académica y el de novela gráfica. Esto quiere decir que, si bien comparte algunas características con los pares de cada rol, se distancia también de los mismos precisamente por esta dualidad.

Por ejemplo, como publicación académica es producida por una profesional en historia, sigue algunos criterios académicos relacionados con la rigurosidad, es publicada por una editorial universitaria prestigiosa y distribuida por un importante aliado, Siglo del Hombre Editores. Debido a esto último, goza de una garantía importante de difusión nacional e internacional en numerosos puntos de distribución (difusión con la que no cuenta la mayoría de novelas gráficas, al menos nacionales). En los últimos años, las editoriales independientes, algunas creadas incluso por los mismos artistas, son los canales más comunes para la difusión de producciones gráficas.

La dualidad mencionada hace que esta obra alcance a públicos distintos a los que usualmente impacta la novela gráfica y que, a la vez, sea conocido por públicos que pueden no estar familiarizados con la literatura especializada. El tiraje de la novela estuvo dentro del promedio de publicaciones académicas de Ediciones Uniandes (entre 300 y 500 ejemplares). En 2013, salieron los primeros 300 ejemplares; para el 2015, ya se estaban imprimiendo 200 más.

Según comenta Muriel Laurent, sus libros académicos han llegado solo al tiraje inicial de 300 ejemplares, por lo que este aumento podría representar un incremento en el número de lectores usuales. Hasta el momento, de acuerdo a Julio Paredes Castro, editor general de Ediciones Uniandes (Paredes, J., correo electrónico, 24 de mayo de 2016), la novela había alcanzado, para inicios del 2016, 273 ejemplares vendidos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la novela también está disponible en género digital para la plataforma de libros y revistas académicas JSTOR. Por tanto, habría que: primero, esperar algunos años para analizar el comportamiento de venta de la obra y corroborar si en efecto podría representar un aumento significativo de lectores en comparación con los textos académicos de la misma autora; segundo, para construir una cifra global, combinar los números que arrojen los puntos de venta físicos, y el número de visualizaciones

que ha tenido en los portales en línea, así como posibles citaciones en trabajos académicos, blogs, etc.

De esta dualidad también se desprende otra dimensión relacionada con el público: las capacidades y habilidades necesarias para la lectura de este trabajo en particular. Teniendo en cuenta que la forma en la presentación de los textos, puede alterar el modo de interpretación de la obra (Chartier, 1991: 112), el recurso gráfico que utiliza *El Antagonista* puede tener un matiz particular en el asunto. Esto, dado que exige una forma de lectura particular que, también en relación al contenido, demanda ciertas herramientas intelectuales y preferencias estéticas de parte de sus lectores.

Como ya fue debatido ampliamente en el segundo apartado del primer capítulo, el cómic es un género cuya articulación con lo visual se traduce en complejidad y exigencia cognitiva del lector. Empero, a diferencia del texto escrito y además especializado, el cómic no requiere generalmente de una formación académica especializada para su comprensión, pues lo que hace es potencializar habilidades que se usan cotidianamente como el *cierre*. En ese sentido, podría sugerirse que, si bien el hecho de que *El Antagonista* sea un cómic no garantiza, en sí mismo, un acceso democrático al proceso de lectura, es posible que haya alcanzado a un público más amplio que ese dispuesto a leer un texto histórico de 500 páginas o más.

Aun así, *El Antagonista*, al conservar varios elementos que pueden asociarse a los lineamientos académicos, exige cierta formación intelectual para descifrar algunos niveles de información, poniéndolo en los términos que propone Alberto Vega, e hilar todos los elementos que se expresan en la novela. Por ejemplo, es necesario que el lector comprenda, o al menos conozca, la tensión política que existió entre el bando de Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander y sea capaz de extender estos motivos como potenciales para explicar algunos de los desencuentros entre miembros de la élite momposina, aliada al hijo de Antonio Nariño y cercana a Bolívar, y el comisionado Remigio Márquez, más afín a los ideales de Santander.

En las consideraciones iniciales y finales de la novela gráfica, la autora se propone brindar ciertas claves que permitan la comprensión del contenido de la novela. Si bien provee información de contexto relevante para entender las hipótesis que

plantea, incluso para descifrar estas claves es necesaria una formación intelectual. Un hecho que corrobora esta idea es que a los lanzamientos acudió un público en su mayoría instruido, y que las reseñas y críticas que recibió la obra fueron publicadas, casi en su totalidad, en portales y revistas enfocadas en ciencias sociales.

Para ahondar en esos requerimientos y demandas que la obra hace a los públicos, a continuación, hay un recuento de las experiencias en lanzamientos, así como de los puntos clave de las reseñas de la novela. A su vez, el abordar ambos elementos permite introducir uno de los aspectos más relevantes del horizonte de expectativas: la recepción ideológica de la novela, es decir, los presupuestos ideológicos que inciden en la que la novela sea apropiada por el público de una manera particular, no necesariamente en congruencia con las intenciones manifiestas y no manifiestas de los creadores.

4.2.1 Lanzamientos

El Antagonista contó con cinco lanzamientos a nivel nacional. Uno en Bogotá, dos en Santa Marta, uno en Cartagena y finalmente el último en Mompo. En primera instancia, son los autores de los libros los que deben suministrar información concreta sobre los lugares estratégicos donde desean programar presentaciones de los libros, para que así los encargados de la editorial se encarguen de la planeación y ejecución del evento (o eventos).

En el caso de *El Antagonista*, Muriel Laurent tenía el interés de lanzarlo en Bogotá y el Caribe colombiano, especialmente en Mompo, al ser el escenario en el que se desenvuelve gran parte de la trama de la novela. La editorial se encargó de programar este y los demás lanzamientos, contando con el apoyo del Banco de la República, la Universidad de Cartagena y la Academia de Historia en Mompo.

El primer lanzamiento fue en la librería Casa Tomada, en la ciudad de Bogotá. Fue presentado por Muriel Laurent, junto al creador de *Ciervos de Bronce* (2014)¹³, Camilo Aguirre, quien en su momento también se encontraba presentando la

¹³ *Ciervos de Bronce* es una novela acerca de la lucha sindical en Colombia, así como de su persecución, a finales del siglo XX. Fue construida a partir de los recuerdos que el autor tenía de su padre y algunos de sus compañeros, también sindicalistas. Aguirre, C. (2014). *Ciervos de Bronce*. Bogotá: Ed. La Silueta.

novela gráfica, poco antes de su publicación. Casa Tomada es un lugar importante para los interesados en el cómic y literatura independiente en la ciudad. La librería ha albergado varios eventos y clubes de lectura dedicados al cómic (como es el caso del Festival Entre Viñetas), por lo que es probable que el público que asistió estuviera interesado especialmente en ambas novelas por su uso de lo gráfico y su incursión en temas de no ficción.

Los lanzamientos en Santa Marta se llevaron a cabo el 25 y 26 de abril de 2014. El primero fue un conversatorio en la sala de conferencias de la Biblioteca del Banco de la República de Santa Marta. En el conversatorio también participó, como invitado, el economista e historiador Joaquín Vilorio de la Hoz, autor de artículos sobre la región, como “Vapores del progreso: aproximación a las empresas de navegación a vapor por el río Magdalena, 1823-1914” (2014). Por la naturaleza del evento, el público que asistió estuvo compuesto, en su mayoría, por historiadores, estudiantes y académicos de otras disciplinas interesados en los problemas de investigación de ambos autores. El segundo lanzamiento en Santa Marta fue en la Librería El Amanuense, ubicada en el centro histórico de la ciudad y frecuentada comúnmente por intelectuales.

Junto a Muriel, en ambos eventos, estuvieron Rubén Egea presentando la novela gráfica y Mauricio García (docente de la Escuela de Cine de Santa Marta) comentando. Aunque para ese momento, la novela aún no había sido leída por los participantes del conversatorio, la discusión se centró en dos temas: primero, el cómic como herramienta comunicativa para ampliar la investigación histórica y, segundo, como una forma atraer nuevos públicos a temas considerados complejos.

El lanzamiento en Cartagena fue el 28 de abril de 2014, en el salón El Manifiesto de la Casa de Bolívar. También se desarrolló en forma de conversatorio, esta vez contando con la participación de Muriel Laurent, Rubén Egea y José Polo, otro historiador experto en la región del Caribe, vinculado actualmente a la Universidad de Cartagena. Al igual que en Santa Marta, el público que atendió al evento es caracterizado por Muriel Laurent como un público académico o letrado, muy diferente, dice, al que atendió al lanzamiento en Mompox.

En el municipio de Santa Cruz de Mompox, el lanzamiento se llevó a cabo en la Academia de Historia. El auditorio, según cuenta Muriel Laurent, se llenó

completamente y no por un público ilustrado, como en los anteriores eventos. Al evento atendieron todos los que tenían curiosidad, educados o no, por esa novela, de la Universidad de los Andes, en la que figuraba Mompox. Según la historiadora, las inquietudes respecto a los otros lanzamientos eran muy distintas. Las preguntas que hacía el público estaban dirigidas a cuestionar la pertinencia del caso que había elegido la investigadora, en opinión de Muriel Laurent, porque consideran que hay otros temas que no se han abordado académicamente sobre la gran relevancia de Mompox en la independencia de Colombia.

Según cuenta la autora, fue un espacio que permitió que varios habitantes del municipio se desahogaran sobre una situación que consideran de abandono por parte del Estado, reclamo que se acentuó cuando, durante el lanzamiento, hubo una falla en la energía eléctrica debido a las lluvias (cuestión que, comentaron, evidenciaba este abandono). Este caso de Mompox es muestra de cómo el libro es esperado y también recibido de maneras muy particulares, dependiendo del público y el contexto en el que se enmarca. Mientras en Bogotá, Santa Marta y Cartagena la novedad de la obra residió en la narración gráfica y la investigación histórica presentada de formas alternativas, en Mompox el interés principal en la novela tenía que ver con que hablaba del municipio, cuando en opinión de sus habitantes, nadie más lo hace.

4.2.3 Críticas

La impresión que dejan las experiencias de los lanzamientos es que la novela despertó especial interés en los círculos académicos, y el hecho de que las reseñas de la obra hayan sido escritas por profesionales y estudiantes podría corroborarlo. Sin embargo, como demostró el caso de Mompox, los criterios bajo los cuales la novela pudo ser leída varían de manera notable, por lo que, en este punto, el énfasis en los públicos que recibieron la novela puede extenderse abarcando los criterios que se emplearon para leerla. La estrategia para dilucidar estos criterios consiste en identificar algunos de los presupuestos ideológicos, estéticos e incluso epistemológicos en los que se basan para interpretarla.

En total, para 2016, fueron encontradas cuatro reseñas de *El Antagonista*, escritas por: (1) la historiadora María Eugenia Albornoz Vásquez, para la revista digital *Nuevo Mundo Nuevos Mundos*; (2) Albertina Cavadía, estudiante de Historia de la

Universidad de Cartagena, para la Revista *Palabra* de la misma Universidad; (3) el periodista Santiago La Rotta, para el diario *El Espectador*, y (4) Juan Sebastián Rojas, para la Biblioteca Nacional.

La reseña de Albornoz inicia expresando un presupuesto ideológico fundamental, común en las cuatro reseñas:

La historia – toda ella – no tiene porqué permanecer en lugares de acceso restringido solo para especialistas, ni en panteones sagrados, intocada. Las aventuras y desventuras de individuos del pasado tampoco tienen la obligación de existir, cuando se las considera interesantes, sólo en formatos clásicos. Y la academia, sea cual sea su antigüedad o prestigio, no tiene el imperativo de restarse de nuevos espacios, relatos ni públicos. (Albornoz Vásquez, 2014: 1)

Al respecto, Santiago La Rotta menciona que la novedad de *El Antagonista* reside en que es, precisamente, una iniciativa “valiente por parte de la academia, un sector a veces demasiado apegado a sus propias reglas y cánones, lo que, por desgracia, puede evitarle explorar nuevos terrenos y soluciones para contar historias que, sin duda, pueden tener un público más amplio que los iniciados o los expertos” (¶ 8).

Para ambos reseñadores, la variación en el género de la obra está atada necesariamente a la idea del acceso más democrático, por llamarlo de alguna manera, al conocimiento histórico. Para expresarlo, ambos parten de la idea de que la historia, como disciplina, se ha limitado a un público ilustrado y experto, y lo más importante: que no debería ser así. La reseña de Juan Sebastián Rojas (s.f.) se compromete mucho más con esas presuposiciones, al aplaudir la incursión en la narración gráfica como un “mecanismo provechoso de transmisión de conocimiento”, que podría llegar a marcar “un antes y un después de la novela gráfica en Colombia” (¶ 2).

Por su parte, la estudiante Albertina Cavadía no asume una relación directa entre el cómic y el acceso al conocimiento de públicos no expertos, pero sí exalta en su texto el uso de géneros distintos a los escritos para abordar la investigación histórica. Esta exaltación la sustenta, sobre todo, argumentando que, por lo general, lo gráfico y visual se ha relegado a los contenidos de ficción, mientras que el caso particular de *El Antagonista* es una muestra de un trabajo *integrado* de investigación, precisamente por su virtud gráfica.

María Eugenia Albornoz también reconoce una riqueza en términos investigativos atada a la elección de lo gráfico. Según la historiadora, los géneros gráficos exigen un esfuerzo investigativo y metodológico por ofrecer imágenes y viñetas que hablen por sí mismas y, por tanto, el recurrir a la narración gráfica implica abordar los fenómenos históricos de una manera que considera más compleja.

El tema de las fuentes es recuperado por los otros reseñadores. Santiago La Rotta, por ejemplo, lo asocia a la construcción de un relato histórico más riguroso con lo cotidiano. Al respecto, el reseñador Juan Sebastián Rojas Rojas considera que:

“El contraste de diversas fuentes abrió la posibilidad de considerar el contrabando no sólo como una mera actividad o práctica ilegal de carácter fiscal-comercial, sino que también el contrabando se aborda como un fenómeno que permea a la sociedad en que se inscribe; el contrabando revela una multiplicidad de realidades políticas y culturales.” (¶ 10)

Con esto, toca un punto que también está presente en la reseña de Albertina Cavadía, quien expresa que otra de las ventajas de haber tenido que consultar nuevas fuentes para poder construir el relato es que, inevitablemente, termina articulando el estudio de caso con lo que define como “la línea de la historia social”. Santiago La Rotta, por ejemplo, percibe a la novela como una forma de hablar sobre las tensiones raciales que existieron a inicios de la República, a partir de la situación que envuelve a Remigio Márquez en la obra. Para el periodista, de hecho, el abordaje de lo racial es un elemento suficientemente esencial de la novela como para incluirlo en el *lead*¹⁴ de su reseña, que dice: “Una historia que narra las tensiones raciales que ya existían al principio de la vida republicana en Colombia”.

La exaltación del componente racial es uno de los pocos elementos exclusivos de la reseña de Santiago La Rotta. Esto, probablemente, en relación a las posturas críticas frente a situaciones de desigualdad, que el periodista ha expresado en esta y otras oportunidades. Por ejemplo, es quien dirige en el diario *El Espectador* una de las iniciativas audiovisuales más controvertidas de la actualidad (La Pulla), precisamente por las fuertes críticas a personajes, posturas y situaciones que

¹⁴ Subtítulo que acompaña artículos periodísticos y que cumple la función de resumir la esencia del escrito.

promuevan la desigualdad o injusticia.¹⁵ Estas expresiones, en este trabajo son leídas como presupuestos ideológicos que podrían explicar el por qué, de todos los aspectos que abarcó la novela, las tensiones raciales (o racismo) fue el tema que más llamó su atención.

Con excepción de la exclusividad en la reseña de La Rotta, las reseñas, en general, compartieron el énfasis en las virtudes de lo gráfico, atándolas específicamente a (1) una complejización de la investigación histórica y (2) una apertura del conocimiento a públicos no expertos. Además, reconocen la novedad de *El Antagonista* en el hecho de que “se pongan en el centro de las historias, personajes, hombres y mujeres, distintos a los tradicionales *padres y madres de la patria*” (Albornoz, 2014: ¶ 12).

En conclusión, quienes comentaron sobre *El Antagonista*, podría decirse, son profesionales, dentro y fuera del campo de la historia, que en común tienen el estar interesados en formas novedosas de acercarse a los eventos del pasado, que además de innovar en protagonistas y enfoques, estén dispuestas a dirigirse a nuevos públicos.

¹⁵ Esta iniciativa consiste en expresar opiniones sobre temas y problemáticas coyunturales en el país como; la despenalización del aborto, el matrimonio y adopción por parte de parejas del mismo sexo, casos concretos de corrupción, entre otros. Al tiempo que se emite una opinión, se busca informar al público, por lo que cada vídeo está acompañado por varios hipervínculos que dirigen a los *viewers* a las noticias que sustentan el “reclamo” de La pulla. Disponible en: <http://www.elspectador.com/opinion/pulla>

Consideraciones finales

El Antagonista: una historia de contrabando y color es una novela gráfica que permite explorar las posibilidades de desarrollar, a través del cómic, contenidos complejos de forma novedosa, rigurosa, entretenida y, de alguna manera, más comprensible —si se le compara con los productos usuales de comunicación académica—. A su vez, brinda elementos para reflexionar sobre la configuración social de los saberes, dentro y fuera de la academia, explorando la complejidad de sus dimensiones sociales, en este caso la lingüística o discursiva, enmarcada en contextos de producción y recepción.

Como se discutió en el primer capítulo, el conocimiento ha sido estudiado desde la sociología (en conjunción con otras importantes disciplinas como la historia y la filosofía) interpretando de maneras variadas el significado de su carácter social. Propuestas teóricas como las de Mannheim y Merton avanzaron en el reconocimiento de la ciencia como una institución social, que como las demás, es susceptible de ser analizada sociológicamente. Sus estudios marcaron un precedente importante al avanzar en la comprensión de las normas, valores e incidencias ideológicas en el accionar de las comunidades científicas. Sin embargo, no optaron por profundizar en las conexiones entre lo anterior y el contenido académico.

Por otro lado, autores como Bloor, Shapin, Shaffer, Mullkay, entre otros, profundizan en una comprensión del carácter social del conocimiento científico, que abarca también el análisis y reflexión de sus contenidos o resultados. Dicha comprensión abre un espacio para el desarrollo de nuevos conceptos y principios para entender la formación de los saberes (naturalista, relativista, constructivista, de causación social e instrumentalidad), al igual que metodologías que privilegiaron el análisis lingüístico, micro sociológico y empirista, por encima de las teorizaciones abstractas inspiradas o derivadas del funcionalismo (.).

Entre los resultados de las transformaciones en la comprensión del carácter social del conocimiento, están a su vez (1) la desmitificación de la ciencia o el conocimiento científico, al estudiar la producción social e histórica del valor simbólico de las comunidades científicas, y, por ende, de sus resultados intelectuales. (2) La autoreflexión permanente de la sociología y otras disciplinas

de las ciencias sociales sobre su accionar: objetivos, métodos, referentes teóricos, públicos, géneros comunicativos, etc.

En ese sentido, explorar cómo *El Antagonista* se construye como obra histórica permitió retomar debates sobre: (1) la construcción social del conocimiento, específicamente sobre la configuración discursiva o lingüística de la plausibilidad histórica, y (2) sobre la necesidad de continuar renovando las preguntas que alientan las discusiones y transformaciones de las disciplinas.

Retomando conceptos como el de tecnologías literarias (propuesto por Shapin & Shaffer, 1985), y aproximaciones teóricas como las de Barthes y Hayden White, permitieron ahondar en el papel fundamental que tiene la dimensión lingüística o discursiva en la construcción de conocimiento. Por un lado, porque siguiendo la idea de que los hechos históricos no tienen una realidad objetiva, sino la que se construye lingüísticamente, *El Antagonista* termina por elaborar una reconstrucción de ciertos eventos del pasado que está fuertemente marcada por el género comunicativo que se escoge para desarrollarla. El cómic, específicamente por su narración gráfica, plantea nuevas preguntas sobre el caso investigado que demandan de nuevas fuentes, así como de formas distintas de aproximarse a las mismas.

Ya que la relación entre construcción del conocimiento histórico en la obra histórica *El Antagonista*, y el género comunicativo escogido para su difusión, resulta indisoluble, la reflexión por cómo se narra inevitablemente nos lleva a la de cómo se construye el conocimiento.

Sobre lo primero, resulta pertinente desarrollar algunas ideas sobre el potencial de la narración gráfica en la construcción y difusión de nuevas, o al menos diversas, aproximaciones intelectuales. Como fue posible observar en el análisis del contenido y producción/recepción de la novela, *El Antagonista*, como fruto de lo que podría considerarse un encuentro entre disciplinas, técnicas y experiencias, opta por presentar fenómenos históricos complejos a través de personajes, entramados y situaciones cotidianas. La articulación única entre elementos verbales y visuales que provee el género del cómic resultó una ventaja al momento de plasmar detalles del contexto histórico abarcado, haciendo que el lector atestiguará de forma cotidiana algunos de los fenómenos sociales, políticos y económicos que

se cruzaron en la tensión entre el mulato Remigio Márquez y la élite mestiza de Mompo, liderada por Antonio Nariño y Ortega.

Esta obra justifica el recurso de la narración gráfica como una estrategia comunicativa sofisticada pero efectiva, coherente con la complejidad de los temas que desarrollan, pero a la vez lo suficientemente sencilla como para llegar a un público no especializado. Cuestión que invita a reflexionar sobre los géneros comunicativos que se consideran adecuados y lo suficientemente rigurosos para exponer los resultados de las investigaciones. Como ya se discutió en la introducción, el género académico y sus características constitutivas o solidificadas en términos de Luckmann (entre esas el lenguaje especializado), se han canonizado, convirtiéndose en la forma legítima de comunicar el conocimiento -y a la vez evocar a las prácticas legítimas del mismo, de acuerdo a Bourdieu.

En ese sentido, expresar y construir el conocimiento desde otros géneros como el cómic, podría pensarse como una transgresión al género académico. De acuerdo a Todorov (1991), las transgresiones de cualquier género, en términos generales, pueden ocasionar dos situaciones. La primera, que se reiteren las normas estandarizadas sobre las propiedades del lenguaje que conforman el género, es decir, la transgresión funcionaría para señalar lo que -no es- el género y así fortalecer la institucionalización de lo que -sí lo es- “la norma no se hace visible – no vive- sino gracias a sus transgresiones” (página 49). Sin embargo, también puede ocurrir que una serie de transgresiones sustenten la mutación del género, haciendo que se amplíe el rango de propiedades del lenguaje que lo conforman. Así ha ocurrido en anteriormente, géneros del pasado son reemplazados por versiones renovadas de los mismos.

Teniendo en cuenta esta segunda situación, existe la posibilidad de que el cómic y otras formas de subversión del lenguaje en el que se expresan los hallazgos de la investigación científica, permita impulsar la transformación del género académico. Esta incursión en nuevos géneros, estaría motivada por, pero a la vez fomentaría, discusiones sobre cómo, por qué y para quién se construye el conocimiento; motivando a su vez, nuevas propuestas epistemológicas, metodológicas y por supuesto ideológicas, en relación a los saberes.

En el caso de *El Antagonista*, la incursión en el género del cómic estuvo motivada por el deseo de alcanzar públicos más amplios. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en Colombia, los cómics, independiente de su contenido, no cuentan con el apoyo suficiente para proyectarse a la par de otros productos literarios y artísticos. Es más, hasta hace algunos años, según la Ley del libro de 1993, las historietas gráficas eran descritas como un género menor, equiparable a las publicaciones pornográficas y los juegos de azar.¹⁶ A su vez, aún hoy las grandes editoriales privilegian otro tipo de géneros, relegando lo gráfico a los productos dirigidos a públicos infantiles. Como resultado, la mayoría de iniciativas gráficas son autofinanciadas y organizadas por colectivos de dibujantes y guionistas que se animan a formar editoriales independientes, o participar en distintas convocatorias universitarias o del Estado, para poder asumir los costos de edición, publicación, distribución, y por supuesto, los impuestos correspondientes (Salazar, 2015)¹⁷.

A pesar de este panorama poco favorable para hacer cómic en Colombia, *El Antagonista* fue publicada por la editorial de la Universidad de los Andes, una de las universidades más reconocidas del país, lo que trajo consigo ventajas excepcionales en la distribución. Aunque no se trató de mucho dinero, el ser publicados por una editorial académica tan relevante derivó en una amplia difusión, nacional e internacional, con la que otras novelas gráficas de editoriales independientes difícilmente contarían.

Animados por alcanzar ese público más amplio —distinto al especializado al que suelen dirigirse este tipo de contenidos—, los creadores procuraron mantener un balance entre rigor y creatividad. Esto implicó que se ficcionalizaran algunos elementos sin respaldo en fuentes, como los rostros y los diálogos. Sin embargo, en nombre del rigor, según dice la sección de Consideraciones de la novela gráfica, se evitó “inventar emociones, intrigas, amores y odios sobre los cuales no había indicios” (página 104), lo que en últimas pudo haber sacrificado elementos que

¹⁶ “**Capítulo II, Artículo 2º.** Para los fines de la presente Ley se consideran libros, revistas, folletos, coleccionables seriados, o publicaciones de carácter científico o cultural, los editados, producidos e impresos en la República de Colombia, de autor nacional o extranjero, en base papel o publicados en medios electro-magnéticos. Se exceptúan de la definición anterior los horóscopos, fotonovelas, modas, publicaciones pornográficas, tiras cómicas o historietas gráficas y juegos de azar (Ley del Libro 1993).

¹⁷

habrían aportado a la narración sin necesariamente comprometer los datos. Como consecuencia, el tono académico predomina de forma notoria, poniendo en cuestión si el recurrir a un lenguaje que podría considerarse más inteligible, como lo es el cómic, es suficiente para lograr el objetivo de llegar a otros públicos.

Si bien es cuestionable el hecho de que el cómic en sí mismo implique un mayor acceso a los contenidos, sí se pudo corroborar y ahondar en las potencialidades del género como vehículo de conocimiento. Con respaldo en las investigaciones de McClaud, Sousanis, Witek, Mahecha, entre otros, se identificaron algunas de las características que hacen del cómic útil, y en algunos casos ideal, para abordar contenidos que comúnmente se piensan como exclusivos de la escritura. Algunas de estas características del cómic son, por ejemplo, la yuxtaposición de elementos verbales y visuales, la capacidad de operar entre la inmediatez y la secuencialidad, y el *closure* como proceso de lectura que requiere de la participación activa del lector en el momento de reconstruir el sentido de los paneles. Desmintiendo la idea de que lo gráfico y visual son recursos únicamente complementarios al momento de comunicar fenómenos que se consideran complejos, el cómic demuestra que puede llegar a ser tan sofisticado como el contenido lo requiera.

Recientemente, el cómic, en especial aprovechando la extensión de la novela gráfica, ha empezado a consolidar un público de todas las edades más robusto. Gracias a ferias independientes, o institucionales como la FilBo, distintos públicos han logrado conocer el cómic y darse cuenta de que, distinto a como suele pensarse, las historias de superhéroes no definen la narrativa gráfica contemporánea. A su vez, a medida que crece el público, también guionistas, dibujantes e investigadores de distintas áreas están interesándose en contar historias y comunicar saberes por medio del cómic, a pesar de las dificultades para hacerlo.¹⁸

¹⁸ Un ejemplo de los esfuerzos recientes es la novela gráfica documental *Caminos Condenados (2016)*, construida conjuntamente por la geógrafa Diana Ojeda, el guionista y crítico de cómic Pablo Guerra, y los artistas Henry Díaz y Camilo Aguirre. La obra construye, a partir de distintos testimonios, relatos sobre algunas de las consecuencias del conflicto (y posconflicto) en los Montes de María. Es otro ejemplo de iniciativas interdisciplinarias que se proponen comunicar los resultados de investigaciones y talleres en la región, de manera amena al lector.

En Colombia, algunos profesionales e investigadores ya se habían percatado hace varios años de las virtudes de lo gráfico al momento de construir y desplegar saberes dirigidos a públicos no infantiles. La compilación de folletos ilustrados *Historia gráfica de la lucha por la tierra en la Costa Atlántica (1985)*¹⁹, por ejemplo, fue una iniciativa de la Fundación del Sinú (de la que hizo parte el sociólogo Orlando Fals Borda) en la que lo gráfico fue el lenguaje ideal para reconstruir las historias y, al mismo tiempo, devolver a las comunidades el conocimiento que ellos mismos habían ayudado a construir.²⁰

En conclusión, así como en *El Antagonista*, la preocupación por el género en el que se comunicará el conocimiento se deriva de preguntas en torno a cómo y para quién se construye el mismo. Estos interrogantes, además de tener el potencial para impulsar importantes cambios en la forma de practicar las disciplinas; también, introducen nuevas preguntas necesarias para seguir avanzando en la comprensión de cómo se construyen y operan, tanto los saberes científicos/ académicos (incluyendo sus implicaciones sociales e ideológicas) como los que no lo son.

Por tanto, este trabajo se propuso reflexionar sobre la comunicación de los resultados investigativos, defendiendo que esta cuestión no se reduce o limita a las formas más exteriores del lenguaje, es decir, no se trata únicamente de analizar los artificios, procedimientos y técnicas que hacen que el relato sea más persuasivo o ameno (Gómez-Esteban, 2011: 91); sino de comprender las propiedades de los géneros comunicativos como una dimensión constituyente del proceso investigativo y expresivo de la realidad, que se enmarcan en horizontes de producción y recepción específicos. Siendo así, valdría la pena continuar el análisis abarcando nuevos géneros, obras, saberes, autore(a)s, preguntas, entre otros; partiendo de enfoques interdisciplinarios necesarios para la comprensión del fenómeno.

¹⁹ Ver: Página de cierre.

²⁰ Similar a este caso, talleres en regiones organizados por el Cinep, como el Curso de Formación a Distancia para Madres Comunitarias, han promovido la lectura de imágenes como una forma de acercarse a nuevos conocimientos, experiencias y sentimientos. Ver: https://www.facebook.com/CinepProgramaPorLaPaz/photos/?tab=album&album_id=601070326729178



Portada de folleto ilustrado Lomagrande: El Baluarte del Sinú. Charlaka, U (1985).²¹

²¹ “Lomagrande: El Baluarte del Sinú” es uno de los folletos ilustrados que hacen parte de la colección *Historia Gráfica de La Lucha por la Tierra en La Costa Atlántica* (1985). Fueron elaborados entre 1972 y 1974 por el dibujante Uliyanov Chalarka, con apoyo de fotógrafos, investigadores y bases campesinas. Los folletos fueron una herramienta que apoyó el proceso de investigación dirigido por la Fundación del Sinú, que “junto con las proyecciones de filminas, programas grabados en casetes, cuentos, teatro y títeres, hicieron parte de las técnicas o modalidades de la investigación-acción participativa (...) para devolver la información recogida en las comunidades, en los baúles, en los archivos particulares y oficiales y en la bibliografía local y regional” (página 4).

Anexos

Anexo 1

Ejemplo de cómo se hizo el acercamiento inicial, por medio del análisis por página de secuencias y viñetas por separado. *

Página 36	DESCRIPCIÓN
	<p>Secuencia viñeta 1-2-3</p> <ol style="list-style-type: none">1. Leyenda poco después con Antonio Nariño ingresando al despacho y el escribano (Gordón) recibiéndolo (chaleco verde).2. Globo de texto interrogando al señor Nariño respecto a su presencia en el depósito de la aduana esa mañana, mientras se muestra a Nariño con una mano en su bolsillo y algunos rastros de tinta por dedos manchados sobre el pantalón. (Sugerencia de culpabilidad indirecta)3. Sentado ya en el despacho responde que estaba revisando el estado de la mercancía. Las manos en ambas rodillas. <p>Viñeta 4: Remigio lo acusa señalándolo con el dedo índice de haber manipulado los marchamos de los bultos.</p> <p>Secuencia viñetas 5 y 6: Se dispone a presentar los testimonios de algunos guardias</p> <p>5: El primero, un hombre de piel oscura cuenta (imagen a color del hombre, mientras lo que cuenta está en blanco y negro en forma de subviñeta)– figura del señor Nariño, su socio Contreras, el administrador Esparragoza y un menor de edad, con vestimenta de clase baja y de piel oscura, que acompaña a los hombres).</p> <p>6. Otro guardia de piel más oscura cuenta que también vio a los mismos hombres (misma subviñeta en blanco y negro con los mismos hombres de la viñeta anterior, añadiendo al contador Gordon)</p> <p>7. El escribano despacha a los guardias y pide al comisionado Márquez su firma para continuar.</p> <p>OBSERVACIONES</p> <ul style="list-style-type: none">• Disposición de elementos verbo-visuales para sugerir, no afirmar, culpabilidad de Antonio Nariño y Ortega en el falsificación del marchamo. Empieza a construirse este personaje como uno de los antagonistas del relato.• Uso narrativo del color para distinguir tiempos y voces distintas a la de Remigio Márquez.• Distinción racial de quienes ocupan posiciones relevantes y quienes no (excepto por Remigio que detentaba un cargo importante, guardias y niño acompañante tienen piel oscura)

*La organización en la matriz es un paso posterior a la lectura exhaustiva de la novela, en la que se hicieron inicialmente anotaciones al pie del libro en físico. .

Anexo 2

Matriz de Argumentos, Trama e Ideología

El Antagonista: Una historia de contrabando y color 1820-1822		
Argumentos	Datos de contexto	
	Fuentes utilizadas	
	Métodos de recolección de información	
	Explicaciones	
Trama	Estructura narrativa	
	Tecnologías literarias	
	Arquetipos	
	Cómic	
Ideología	Juicios de valor	
	Narrador	
	Punto de vista privilegiado	

Anexo 3

Matriz de análisis por fuente aplicada a referentes visuales, históricos, académicos, etc.

Fuente	(Inclusión de referencia bibliográfica o imagen insertada si estaba disponible)
Tipo de fuente	
Datos del autor	
Descripción general de la fuente	
Fuentes de la fuente	
Qué uso les da a los datos de la fuente en la novela	
Comentario	

Lista de referencias

- Abril, G. (2004). *Análisis Crítico de Textos Visuales*. Madrid: Síntesis.
- Aguirre, C. (2004). *Ciervos de Bronce*. Bogotá: La Silueta.
- Alberto Vega. (2015, noviembre 28).
- Albornoz Vásquez, M.E. (2014). Muriel Laurent, Rubén Egea y Alberto Vega, El Antagonista. Una historia de contrabando y color – Novela gráfica –, Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia / Ediciones Uniandes, Bogotá, 2013, 116 p. *Nuevo Mundo Nuevos Mundos*. Recuperado a partir de <http://nuevomundo.revues.org/67353>
- Aurell, J. (2004). Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente. *Rilce*, 20(1), 1-16.
- Aurell, J. (2006). Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia. *Anuario Filosófico*, XXXIX(2), 625-548.
- Barthes, R. (1970). El discurso de la historia. En *Estructuralismo y lingüística*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Becerro, R. (1979). *Sobre la fotografía*. Caracas: Equinoccio.
- Bourdieu, P. (1989). “El espacio social y la génesis de las «clases»”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol III, núm. 7: 27-55
- Brown, J. (s. f.). *Black Superheroes, Milestone Comics & Their Fans*. Jackson: University Press Of Mississippi.
- Burawoy, M. (2015). Por una sociología pública. *Política y Sociedad*, Vol 42 Núm. 1: 197-225.
- Burke, P (Ed.). (2003). *Formas de hacer historia* (Segunda). Madrid: Alianza.
- Cavadía, A. (2014). El Antagonista. Una Historia de Contrabando y Color, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013, Pag. 108. *Palabra*, (14): 276-279.
- Chalarka, U. (s. f.). *Historia Gráfica de la Lucha por la Tierra en la Costa Atlántica*. Montería: Fundación del Sinú.
- Charlois, A. (2008). La historia como proceso narrativo de construcción de sentido. Diálogo entre Hayden White y la construcción de sentido. *Signo y pensamiento*, XXVII(53).
- Chartier, R. (1996). *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chávez Rodríguez, D. (2010). Construcciones teóricas para descolonizar la colonialidad del saber y la construcción de interculturalidad crítica. *Revista Integra Educativa*, 3(1), 133-147.
- Clark, E. (2004). *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*. Massachusetts: Harvard University Press.

- Cumming, S, Tsuyoshi, O, & Ritva, L. (2011). Discourse, grammar and interaction. En Van Dijk, T (Ed.), *Discourse Studies: A multidisciplinary introduction*. London: Sage Publications.
- Da Sousa Santos, B. (2010). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Danto, A. (1965). *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Egea, Rubén. [Kbeza Rodante]. (2015, 8 de septiembre) “El problema de la representación en Cartagena” [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GVDnfH4S47E>
- Egea, Ruben. (2015, 25 de noviembre). Entrevista vía Skype. 87 min.
- Eisner, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial: Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Barcelona: Norma S.A.
- Eisner, W. (2003). *La narración gráfica*. Barcelona: Norma S.A.
- Fleck, L. (1986). Algunas características del colectivo de pensamiento en la ciencia moderna. En *La génesis y el desarrollo de un hecho científico* (pp. 67-98). Madrid: Alianza.
- Gardiner, P. (1961). *La naturaleza de la explicación histórica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Goldmann, L. (1970). La sociología de la literatura. Definición y problemas de método. En *Marxismo y Ciencias Humanas* (pp. 46-75). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gómez-Esteban, J.H. (2011) “Del hecho al dicho hay un poético trecho: Prolegómenos para una investigación social literaria”. En: Magis, Revista Internacional de Investigación en Educación, 4 (7), 87-103.
- González de la Fe, T.; Sánchez Navarro, J. Sociologías del Conocimiento Científico. En: *Reis, Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 43/88. 75-124.
- Gosselman C.A. (1981). Mompós. En *Viaje por Colombia 1825-1826*. Bogotá: Ediciones del Banco de la República. Recuperado a partir de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/viajes/viacolom8.htm>
- Grosfoguel, R. (2012). Racismo epistémico, islamofobia epistémica y ciencias sociales coloniales. *Tabula Rasa*, (14), 342-555.
- Gubern, R. (1974). *EL lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hobsbawm, E. J. (1980). The Revival of Narrative: Some Comments. *Past and Present*, 86.
- Jaramillo Uribe, J. (2002). La visión de los otros: Colombia vista por observadores extranjeros en el siglo XIX. *Historia Crítica*, (24).

- Lamus Canavate, D. (2014). Esclavos, libres y bogas en Santander, Colombia. *Reflexión Política*, 98-110.
- Laurent, M. (2005). «El contrabando en Colombia durante el siglo XIX (1821-1886): Fuentes documentales y aspectos metodológicos». *América Latina en la Historia Económica*, (24), 155-177.
- Laurent, M. (2008). *Contrabando en Colombia en el siglo XIX. Prácticas y discursos de resistencia y reproducción*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Laurent, M. (2014). *Contrabando, poder y color en los albores de la República. Nueva Granada, 1822-1834*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Laurent, M. (2011) Monopolios, aranceles y contrabando en la Nueva Granada, 1821-1830. *América Latina en la Historia Económica*, (35), 83-115.
- Laurent, M, Egea, R, & Vega, A. (2013). *El Antagonista. Una historia de contrabando y color – novela gráfica* –. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Laurent, M. (2016, octubre 7). Entrevista presencial. 82 min.
- Luckmann, T. (2008) *Conocimiento y sociedad: Ensayos sobre acción, religión y comunicación*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- Mahecha, N. (2011). *De épicas nacionales, indígenas temerarios y heroínas fatales; historietas históricas en Colombia (1969-1972)* (Monografía de Grado). Universidad de los Andes, Bogotá.
- Mahecha, N. (2012). De lo distractivo a lo instructivo. Algunas aproximaciones al uso de la historieta histórica en la enseñanza de la historia. *Praxis Pedagógica*, (13), 166-191.
- McClaud, S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton: Tundra Pub.
- Melo, J.O. (1996). *Historiografía Colombiana: Realidades y Perspectivas*. Medellín: Marín Vieco.
- Merton, R. K. (1970): *Ciencia, Tecnología y Sociedad en la Inglaterra del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1984.
- Mink, L. (1970). History and Fiction as Modes of Comprehension. *History and Fiction*, 1(3), 541-558.
- Paredes, Julio. (2016, mayo 24). Entrevista correo electrónico.
- Quijano, A. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (Lander, E, Ed.). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Ricœur, P. (1978). *The Philosophy of Paul Ricœur: An Anthology of his Work*. (Reagan, C & Steward, D, Eds.). Boston: Beacon Press.
- Rojas Rojas J.S. (s. f.). Reseña «Laurent, M.; Egea, R.; Vega, A. (2013). El Antagonista. una historia de contrabando y color. Bogotá: Universidad de los Andes. Recuperado a partir de

<http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/el-antagonista-una-historia-de-contrabando-y-color-muriel-laurent>

- Rosenstone R.A. (1988). History in Words/History in Images: Reflections on the Possibility of really putting History onto Film. *American Historical Review*, 93(5), 1173-1185.
- Salazar, A. (2015, junio 30). Hablando de cómic colombiano. *Radiónica Noticias*. Bogotá. Recuperado a partir de <http://www.radionica.rocks/noticias/hablando-de-comic-colombiano>
- La Rotta, S. (2014, de enero de). Novela gráfica desde la academia. *El Espectador*. Recuperado a partir de <http://www.elspectador.com/entretenimiento/arteygente/gente/novela-grafica-academia-articulo-472227>
- Sarlo, B; Altamirano., C. (1977). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Secord, J. (2001) Victorian Sensation: The extraordinary publication, reception, and secret authorship of vestiges of the natural history of creation. London: The University of Chicago Press.
- Shapin, S, & Schaffer, S. (1985). *Leviathan and the air pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life*. Princeton: Princeton University Press.
- Sola Morales, S, & Barroso Peña, G. (s. f.). El cómic de no-ficción como fuente para el estudio de los conflictos bélicos: Crónicas de Jerusalén. *Historia y Comunicación Social*, 19, 231-248.
- Sousanis, N. (2012). Comics as tool for inquiry. *Juniata Voices*, 12, 162-172.
- Stone, L. (1979). The revival of narrative: The reflections on a new old history. *Past and Present*, 88, 3-24.
- Subero, R (1974) "Para un análisis sociológico de la obra literaria. Thesaurus, Tomo XXXIX, Núm 3, 489-500
- Todorov, Tzvetan (1991) Los géneros del discurso. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Van Dijk, T. (1995). *The revival of narrative: The reflections on a new old history*. México D.F.: Siglo XXI.
- Van Dijk, T. (1998). *Ideología, un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa.
- Vásquez, Cano, E. (2013) "El videoartículo: nuevo formato de divulgación en revistas científicas y su integración en MOOCs". *Comunicar*. N° 41, v. XX1.
- Vega, A. (2016, noviembre 28) Entrevista vía Skype. 67 min.
- Veyne, P. (1972). *Cómo se escribe la historia: Ensayo de epistemología*. Madrid: Fragua.

- Viloria de la Hoz, J. (2014). Vapores del progreso: aproximación a las empresas de navegación a vapor por el río Magdalena, 1823-1914. *Credencial Historia*, (290). Recuperado a partir de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero-2014/vapores>
- Vodicka, F. (1975). Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke. En Warning, R (Ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Munich: Fink.
- White, H. (1973). *Metahistory, the historical imagination in nineteenth-century Europe*. New York: Johns Hopkins University Press.
- White, H. (2003). La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica. En: *El texto histórico como artefacto literario*. Madrid: Ediciones Paidós.
- Wittek, J. (1989). *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*. Mississippi: Mississippi University Press.

