

Entrevista con Lina Flórez y Pablo Pérez “Altais” de Altai Comics

Joanne Rappaport / Georgetown University

A principios de la década de 1970, el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda y un equipo de investigadores afiliados a la Fundación Caribe empezaron a colaborar con la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos-Línea Sincelajo (ANUC), la facción radical de la asociación nacional de campesinos, para revivir las memorias populares de la resistencia campesina en la costa Caribe durante el siglo XX. Su proceso de investigación fue profundamente participativo, replanteando a sus interlocutores campesinos no sólo como narradores sino como intérpretes de la historia, y a sus comunidades como generadoras de la agenda investigativa. Transformaron los resultados en vehículos de educación popular mediante la creación de una serie de historias gráficas ilustradas por un artista de Montería, Uliánov Chalarka (1938-1977). El propósito de estos cómics era animar a los campesinos a reivindicar su pasado e incorporar sus lecciones a sus estrategias de movilización popular. La experiencia contribuyó a sentar las bases de la Investigación-Acción Participativa (IAP). Mi estudio de los archivos de Fals Borda en el Banco de la República en Montería, Córdoba, concluyó con una monografía académica sobre los inicios de la IAP en la costa Caribe, utilizando las historietas de Chalarka como ventana a momentos seminales en la formación de metodologías de investigación participativa.¹ Planeé seguir la monografía académica con una narrativa gráfica, dado que en la monografía estudio las historietas de la Fundación del Caribe. Lo que sigue es un extracto de una entrevista con Pablo Pérez (periodista e historietista) y Lina Flórez (sicóloga y periodista) de Altai Comics en Medellín, con quienes inicié una colaboración que pronto resultará en la publicación de *Historieta doble: Una historia gráfica de la investigación-acción participativa*.² Nuestro libro no es tanto una traducción en formato gráfico de mi monografía como un replanteamiento colectivo de cómo acercarnos al archivo de Fals y una nueva mirada a su relevancia para los practicantes contemporáneos de la IAP. Nuestra metodología es participativa, ya que incluye lecturas de los cómics de Chalarka en comunidades rurales, como la comunidad palenquera de San José de Uré. *Historieta doble* es una doble historia que yuxtapone mi investigación sobre los inicios de la IAP y la investigación de Fals sobre los inicios del movimiento campesino colombiano, al tiempo que entrelaza el proceso de creación de cómics de Uliánov Chalarka con nuestra propia experiencia gráfica.

Joanne Rappaport (JR): ¿Cómo llegaron ustedes a interesarse por la obra de Uliánov Chalarka?

Pablo Pérez (PP): Me interesé por Chalarka porque su trabajo me pareció muy inusual. Los historietistas colombianos, tanto hombres como mujeres, tienden a buscar modelos en el extranjero. En este sentido, Chalarka y su trabajo con Fals Borda presentan un nuevo giro en el cómic, permite darnos cuenta de que en un momento en el que muchos creíamos que no se producía cómics en Colombia, Chalarka estaba haciendo algo que era muy moderno en el tratamiento de su tema, en particular en la forma en que rompió con la lógica del autor solitario. En cambio, participaba en procesos comunales de creación de historietas. Además, estos proyectos no infantilizaban el cómic, sino que permitían utilizar el medio para introducir diálogos sobre temas serios y dolorosos, que podían mirarse de nuevas maneras cuando se presentaban a través de los ojos de las comunidades de base.

JR: Las historietas que hizo Uliánov Chalarka fueron hechas con el fin de abrir diálogos dentro del movimiento campesino. O sea, son herramientas políticas: más que productos finales, son un paso intermedio en un proceso político. ¿Ustedes tienen la esperanza de que nuestro cómic sea también un paso en una conversación más larga?

Lina Flórez (LF): Así es. Desde el momento de su creación, los cómics de no ficción implican conversaciones que se extienden más allá de la fase de producción e incluso después de su publicación, dando lugar a reflexiones que van mucho más allá de las intenciones originales del proyecto. Siempre me ha parecido fascinante porque esas lecturas retroalimentan el proceso de investigación y creación. Yo llamo a esto “investigación-creación” porque, a la vez que propones un producto final, estás desarrollando continuamente nuevas formas de narrarlo. ¿Cómo reconstruir las pruebas? ¿Cómo unir todo lo que ocurre en el cómic? El proceso da lugar a una conversación más amplia, no sólo cuando se está formulando la idea del cómic y cuando se está produciendo, sino incluso después de haberlo terminado. Una vez que ese cómic llega a manos de los lectores, surgen nuevas conversaciones, muchas de ellas superando los límites de la propuesta original. En nuestro proceso de investigación, en el que nos hemos centra-

do en una experiencia anterior, hay muchas cosas que se traslapan entre nuestro punto de vista y el que intentamos ilustrar. Este traslapamiento influye en las imágenes e ideas que se eligen para transmitir. Sin duda, los lectores descubrirán algo nuevo cuando lean nuestro cómic, sobre todo los lectores de otros contextos culturales o políticos. O cuando se acerquen al libro a través de lentes que nunca imaginamos que fueran relevantes: a través del género, la política o nuevas metodologías de investigación. El proceso de descubrimiento tiene el potencial de impulsar nuestro cómic hacia nuevos nichos, abriendo conversaciones que nunca imaginamos posibles. Espero que los lectores se sorprendan de lo que ven en nuestro trabajo y de cómo puede ayudarles en sus propios proyectos, ya sean comunitarios u orientados a la investigación. Creo que este cómic abrirá muchas conversaciones nuevas, incluso en torno al propio tema de la creación de cómics.

JR: Bueno, ya tenemos alguna idea de eso, por eso fuimos a Uré, y también hicimos talleres o conversatorios con creadores de cómics, con investigadores.

PP: Estoy totalmente de acuerdo. Pretendíamos que nuestro cómic fuera un paso intermedio en una conversación más amplia. Pero también quiero pensar en los cómics de Uliyanov Chalarka como una obra completa que informa nuestro propio proceso de creación. Quiero decir completa en el sentido de que es un ejercicio honesto que, además de insertarse en un diálogo o proyecto de investigación más amplio, deriva su poder de su honestidad. Y esto es lo que queremos inyectar en la conversación. Como mencionó Lina, tenemos una idea de quién es nuestro público potencial, empezando por aquellos con los que compartimos borradores preliminares. Queríamos averiguar si valía la pena el esfuerzo de participar en el ejercicio discursivo que es el centro de nuestro libro. En cuanto a un público más amplio, no puedo decir quién será, pero en este momento hay una necesidad de este tipo de conversación.

Si algo he aprendido en el transcurso de este proyecto es que, independientemente de sus autores, la narrativa gráfica permite trascender el momento histórico en el que se produce, ampliando así su público objetivo. He comprendido esto gracias a la obra de Chalarka. En un guiño a nuestros lectores anglófonos, señalaría *Maus* [de Art Spiegelman] o *Notas al pie de Gaza* [de Joe Sacco], que son grandes referentes en el género del cómic de no ficción. Son libros que plantean la cuestión de la perspectiva autoral. Lo que hacen estos autores —y lo que esperamos hacer nosotros— es un ejercicio honesto de presentación de una perspectiva particular: esto es el mundo que vemos, así es como vemos estos acontecimientos, estas son las personas que conocimos. Lo que hemos presenciado lo traducimos a una narrativa gráfica. Ofrecemos una experiencia testimonial, como ocurre en el periodismo en cómic. Establecemos experimentos de diálogo, empezando

por nosotros mismos como autores que vivimos esta experiencia y ahora invitamos a los lectores a conocerla. Considere este libro un “trabajo completo” que plantea las siguientes preguntas: ¿Qué emociones te provoca? ¿Qué te hace sentir? ¿Cómo te conmueve? Y todas estas posibilidades hacen que la narrativa gráfica sea tan poderosa, porque pide tanto a sus lectores.

JR: Al respecto, en nuestro cómic hay muchas conversaciones plasmadas. O sea que la misma narrativa está basada en conversaciones. Pero no hay ninguna conversación con Chalarka, porque está muerto. Y si ustedes pudieran hablar con él, ¿sobre qué hablarían?

LF: Es cierto que no representamos directamente nuestra conversación con él. Lo que hacemos, en cambio, es contemplar su creación imaginando que podemos observarle trabajando. Ese es el primer paso para componer una conversación: observar a alguien y acercarnos a él. Empezamos leyendo los cómics de Chalarka y luego intentamos contemplarle trabajando. Es cierto que no puede respondernos. No tenemos diarios o notas escritas por él que destilen su proceso creativo, pero creo que podemos intuir lo que ha podido pasar, basándonos en conversaciones que hemos tenido con otros creadores de cómic documental en Colombia. Por ejemplo, recuerdo una conversación con Henry Díaz, coautor de *Caminos condenados* [una historia gráfica sobre la expansión de las plantaciones de palma aceitera y la marginación de los campesinos en Montes de María, en la costa Caribe]. Henry nos contó que, aunque se había formado como artista, se transformó tras participar en la creación de un cómic de no ficción en colaboración con una comunidad campesina. Se sumergió en la investigación y en la naturaleza de la creación comunitaria. Empezó a contemplar y comprender lo que nos ocurre cuando participamos en estos procesos. En otras palabras, su perspectiva como ilustrador cambió y se amplió. Creo que a Chalarka le puede haber ocurrido algo parecido. Sospecho que, al participar en el proyecto de la Fundación, algo cambió en su mirada y en su oficio de ilustrador y pintor. No podemos corroborarlo, pero sí meditar sobre ello.

La forma en que miramos a Chalarka también nos ayuda a mirarnos a nosotros mismos. ¿Cómo deberíamos producir cómics de no ficción en Colombia? ¿Qué disciplinas académicas deberían participar? Es fascinante haber podido escuchar las voces de los investigadores que estuvieron allí [Orlando Fals Borda, Néstor Herrera, Víctor Negrete] y a Joanne, que pudo hablar con Fals. Hemos escuchado las voces de los que hicieron la investigación, pero nunca tuvimos acceso a la voz del ilustrador y a cómo se transformó su mirada de artista al participar en este proyecto: ¿Cómo cambió su forma de entender la realidad? ¿Cómo le afectó el proceso de creación? Pero también, ¿cómo influyó en el propio proceso de investigación?

JR: ¿En qué han cambiado a lo largo de nuestra colaboración? ¿Y cómo crees que ha influido en el producto final?

LF: Para mí, todo proceso creativo implica una evolución de la perspectiva y de la práctica. Por ejemplo, si pienso en los procesos creativos que supusieron escribir *Emilia* y, posteriormente, *Tres horizontes* e *Historieta Doble*, todos son diferentes: cada uno de ellos me ha ayudado a ampliar mi mirada. Con *Emilia*, estaba la cuestión de la investigación histórica, también el inicio de una lectura de género, que se acentuó con *Tres horizontes*, donde me vi obligada a reflexionar sobre cuestiones relacionadas con los derechos de la mujer y su representación. Y después de mi experiencia con *Historieta Doble*, pienso más en cómo los colombianos representamos lo que somos: algo que creo que debe ser cuestionado continuamente.

En el transcurso de nuestras conversaciones hemos reflexionado mucho sobre cómo representar los lugares de los que hablamos, cómo representar un proyecto de investigación del pasado, pero también uno del presente. Hemos meditado sobre cómo estos periodos de tiempo se entrecruzan. Nos hemos visto obligados a pensar en quiénes somos hoy en Colombia y en el Caribe. En particular, me he enfrentado al reto de cómo pintar un retrato respetuoso de la realidad. Para mí, el último capítulo —el de Uré— supuso un reto enorme, porque gira en torno a la representación de los afrodescendientes en Colombia. Yo soy mestiza del interior del país y aquí estamos hablando de un palenque en el sur de Córdoba. Esta realidad me es ajena, a pesar de ser colombiana. He tenido que enfrentarme al dilema de cómo acercarme respetuosamente a una comunidad a través de una representación gráfica y textual de su realidad. Y me parece que lo que ocurre en este tipo de procesos creativos trasciende las cuestiones particulares a las que te puedes enfrentar. Más bien, son cuestiones a las que te enfrentarás a lo largo de tu vida y para las que no tenemos todas las respuestas. Seguirán siendo preguntas abiertas, tanto en mis esfuerzos creativos como en mi vida en general. Son cosas que con el tiempo seguiré preguntándome a medida que amplíe mi apreciación de lo que hicimos y de cómo lograrlo en otros contextos.

JR: Claro, es acumulativo el proceso. Uno nunca vuelve a lo que era antes.

PP: A lo largo de las conversaciones que hemos mantenido [con investigadores y creadores de cómics] sobre nuestro cómic, he recordado que uno de los diálogos más importantes que surge de una narración gráfica es una conversación con uno mismo. En otras palabras, yo, Pablo Pérez, periodista y creador de cómics, debo preguntarme continuamente cómo me sitúo en relación con mis coautoras: la investigadora y la guionista. ¿Cómo me relaciono con la historia, con la representación de los personajes, las comunidades y los acontecimientos históricos con los que estamos traba-

jando? Además, la pregunta que me impulsa a crecer como profesional creativo es: ¿cómo afronto el reto de contar una historia que en realidad no me pertenece? No es mía, sino algo creado por tres personas. Soy responsable porque soy dueño de un tercio de ella.

Soy un autor diferente al de antes, como sugirió Lina con respecto a *Emilia*, ese cómic surgió de un desafío creativo entre dos amigos que tenían el afán por crear algo y en la que ambos estábamos cumpliendo todos los roles. Con *Tres horizontes*, empecé a tener un rol más definido como creador: Soy más ilustrador que guionista. Aunque participé en la investigación para *Historieta Doble*, mi papel ha quedado aún más definido: Soy el artista, que debe escuchar muchas voces, no sólo las voces de Joanne y Lina, sino la voz de la narrativa gráfica de Chalarka, que es nuestro mayor referente, procedente de una época diferente y sólo accesible a través de la investigación histórica. También están las entrevistas que realizamos, que nos pusieron en contacto con voces de la comunidad que necesitábamos escuchar.

Tuve que asimilar todo esto antes de hacer una propuesta visual, incluso antes de dibujar la primera línea. Esto implicó un profundo ejercicio de conciencia, que es la mayor transformación que percibo en mí: ahora soy un investigador, un autor, un periodista, un guionista, y una persona que se esfuerza por ser siempre consciente, una persona que entiende que lo que se expresa en un dibujo es una manifestación del pensamiento y de la conversación, tanto personal como en grupo, en ámbitos cada vez más amplios. Cuando fuimos a San José de Uré, experimentamos una escala diferente: una comunidad con una historia muy significativa. En el curso de nuestra relación con los uresanos formamos un espacio de investigación-creación cuyo objetivo era entender lo que están haciendo en Uré y presentarlo con la mayor claridad, honestidad y calidad posibles. Y personalmente, necesito entender cómo encajo en este proceso y cómo aprendo de cada nueva experiencia. Te pesa, en el buen sentido: te hace sentir vivo y cuestionarte las cosas.

Yo a las dos, a Joanne y a Lina les agradezco una cosa que he odiado y amado a partes iguales y es el nivel de conciencia que me han exigido para hacer este trabajo. A veces parece que los autores, sobre todo los hombres historietistas, enaltecemos la intuición como herramienta en el proceso de producción, pero eso también es una forma de negarse a reflexionar sobre el método, el paso a paso de lo que uno hace para llegar a la solución gráfica. Este trabajo ha sido muy exigente por la pregunta: ¿por qué dibujaste eso? Lo digo desde lo positivo, porque implica tratar de ser consciente de cuáles son los procesos, las conexiones, e ideas que se tejen para la creación de una viñeta.

LF: Para mí ha sido un gran ejercicio de colaboración. Nunca había colaborado con alguien que no fuera colombiano y me ha parecido muy interesante porque me mueve más

allá de las lecturas comunes o tradicionales a las que estoy acostumbrada. Ha sido muy enriquecedor entender las cosas desde otro punto de vista.

JR: *Voy a desviarnos a otro tema. El cómic es diferente a otros medios por la forma por la cual conjuga el espacio y el tiempo. Debemos hablar de la conjugación del espacio en este comic y la conjugación del tiempo.*

PP: Mi experiencia personal me dice que el lenguaje visual del cómic tiene que ver esencialmente con el tiempo. Como han afirmado Marjane Satrapi [autora de *Persépolis*] y Art Spiegelman, el centro del cómic no es la imagen, sino la narración. Y el tiempo es fundamental para la narrativa: cómo puede expresarse elocuentemente una historia —en secuencias, por supuesto, pero no necesariamente en un formato lineal—. En nuestro caso, nos enfrentamos a enormes retos porque intentamos describir un momento histórico y a personas reales. El tiempo es algo a lo que siempre nos enfrentamos porque nuestro trabajo consiste en dividir las historias en fragmentos. No intentamos crear una narración que revele toda la información que estamos recopilando, sino que rompemos esa historia en pedazos para construir un mosaico de momentos que la condensan.

En este sentido, nuestro reto es entrelazar varios periodos de tiempo. Esto es intencionado. También es fruto de la intuición y se revisa constantemente a medida que se produce. Los teóricos nos dicen que los cómics son secuencias, una historia, imágenes yuxtapuestas, todo lo cual nos permite representar múltiples marcos temporales en una página. Tenemos a Richard McGuire [autor de *Here*] como ejemplo fascinante del potencial del cómic para expresar múltiples temporalidades [al representar una única habitación a lo largo de la vasta extensión del tiempo histórico y prehistórico]. Pero la forma concreta en que McGuire presenta el tiempo quizá no sea la más adecuada para presentar una historia real con personajes de carne y hueso. En consecuencia, proponemos una especie de trenzado, en el que presentamos una línea temporal en el presente que muestra a un personaje llamado Joanne que se desplaza por diversos paisajes, plantea preguntas, conoce a otros personajes; éste es el presente de la narración, aunque no sea el horizonte temporal de sus creadores. A partir de ahí, la narración se desplaza hacia los recuerdos de los personajes y los testimonios históricos con los que Joanne mantiene conversaciones.

Lo que nos ayudó a dar estos saltos en el tiempo desde el presente a momentos del pasado que pueden o no haber sido vividos por el narrador, son las personas con las que Joanne se relaciona. Es difícil captar este pasado porque está construido a base de recuerdos. Y la memoria es un personaje con el que hay que conversar con mucho cuidado, porque la memoria muta, cambia de forma. Puede moverse en direcciones muy distintas de las que los autores se propo-

nen narrar. Tomemos, por ejemplo, la idea de presentar una experiencia testimonial. Debemos tener en cuenta el marco temporal del lector, en el sentido de que debemos proporcionarle un camino que pueda seguir con relativa facilidad para que, con suerte, pueda ver lo que le estamos invitando a ver. La cuestión del tiempo está siempre presente, nunca se resuelve. Nos obliga a saltar hacia atrás y hacia delante constantemente, para construir una historia sobre algo que nos parece importante.

JR: *Ustedes decidieron acercarse a un pasado más remoto, no solo con la generación de escenarios imaginados con base en fotos y otros materiales históricos, sino abriendo una conversación directa con Chalarka por medio de citas gráficas: ¿pueden hablar de esta decisión?*

PP: Gracias a nuestras continuas conversaciones, nos dimos cuenta de que la obra de Chalarka es un hito en la historia del cómic, para mí personalmente y para otros colombianos. Siendo éste el material de referencia con el que dialogamos, aunque el propio Chalarka ya no esté con nosotros, la mano que dibuja debe responder a las preguntas que planteamos a su obra. Y una de esas formas de entrar en conversación, es encontrar en su trabajo respuestas sobre cómo podemos configurar nosotros ese trenzado de tiempos. Recordemos que la obra de Chalarka es también un portal del tiempo, ya que es un relato histórico que abarca casi 500 años.

Chalarka describe un circuito a través del tiempo que se expresa de una manera particular. Supongo que se planteó algunas de las mismas preguntas que nosotros. Las respondió visualmente incluyendo fechas —coordenadas temporales— y nombres de lugares donde ocurrieron los hechos. En otras palabras, produjo un cómic que, además de los requisitos mínimos de paneles, globos, onomatopeyas y pies de foto, también proporciona información sobre la época, los lugares y los personajes con los que se teje la historia. Así que nos pareció natural no sólo apropiarnos de las convenciones gráficas que él utilizaba y transportarlas a nuestra época —recordando que nos separan casi cincuenta años—, sino también revitalizarlas, en el sentido de tomarlas prestadas para entablar una conversación con nuestra propia historia. Para ello, decidimos utilizar “citas visuales”, como las hemos venido llamando: en algunos casos, tomamos material gráfico de Chalarka y lo transcribimos a la voz visual del artista actual y, en otros, lo copiamos literalmente, como puede verse en algunas de las páginas completas que reproducimos de su cómic, en función de las necesidades de la narración. Este material puede revitalizarse y volver a cobrar vida en nuestro trabajo.

LF: Quiero hablar del espacio. En el caso de nuestro cómic, quiero hacer hincapié en la cuestión de la distancia. Por supuesto, trabajamos con el tiempo centrándonos

en varios periodos históricos: el tiempo de la investigación de Joanne en el siglo XXI, las investigaciones históricas de la Fundación en los años 70 sobre los [años 20 a] 40 en Colombia. Pero también hemos tomado decisiones sobre cómo representar el espacio. Una de las formas en que yuxtaponemos tiempo y espacio en *Historieta Doble* tiene que ver con la distancia y el viaje en los dos proyectos de investigación que narramos. Quiero centrarme en esto, porque en el Norte global —en Estados Unidos y Europa— la distancia se entiende en términos de kilómetros: cuántos kilómetros hay entre el punto A y el punto B. En Colombia, el número de kilómetros no te da necesariamente distancias dentro de un territorio. En cambio, la distancia se mide por el tiempo, porque, aunque un lugar esté a pocos kilómetros por carretera, puede ser un camino sin pavimentar o puede haber algún tipo de obstrucción, de modo que unos pocos kilómetros pueden llevarte mucho tiempo recorrerlos.

A veces nos ocupamos del espacio dibujando mapas o los medios de transporte público que hay que utilizar en esos lugares, que son muy lentos. O puede que tengas que viajar por río, lo que lleva otro tiempo. Así que, aunque no secuenciamos el tiempo literalmente —dando la hora de salida y de llegada—, al insertarlo gráficamente y organizar nuestras imágenes en torno a esta idea, estamos combinando el espacio y el tiempo en términos de distancias en Colombia, especialmente en el Caribe, donde se desarrolla esta historia. Lo llamo “tiempo caribe”, porque el tiempo funciona de manera diferente en el Caribe colombiano que en otras partes del país o en otros lugares del mundo. En consecuencia, nos enfrentamos al reto de transmitir gráficamente el tiempo caribe.

PP: Es lo que sugieren [Thierry] Groensteen y [Scott] McCloud cuando nos dicen que en el cómic el espacio es tiempo y el tiempo se expresa a través del espacio. Al final, tenemos que conectar esto con nuestro propio proyecto. No se trata sólo de la narración, sino de cómo la cortamos en fragmentos y la colocamos en paneles, de modo que cada panel sea un instante, un momento tangible y agradable, en el que podamos persuadir a los lectores para que se entretengan, estirando el tiempo de la narración. También prestamos atención a los detalles. Las obras de otros autores colombianos nos dicen que la participación de la comunidad implica escuchar sus voces y prestar atención a los espacios que habitan, que representamos con tipos particulares de plantas, bosques, los caminos que recorrimos. No sólo nos preocupamos por retratar a los personajes, también queremos retratar los espacios en los que viven. Queremos que ese árbol de mango, esas tortugas, el pavimento de las carreteras, esos amplios espacios de la sabana, sean reconocibles. El caos y el exceso de las selvas que cubren las riberas son, al final, espacios que nos dicen mucho, a menudo sobre cosas en las que no habíamos pensado antes.

JR: Y una de las cosas muy importantes cuando se habla del espacio y del tiempo es el río.

LF: Ciertamente. Creo que, sobre todo en esta historia, la centralidad del río es crucial. Las personas que han investigado a Orlando Fals Borda conocen su noción del “hombre anfibio” en el Caribe [una cultura ribereña que vive tanto en el agua como en la tierra]. Porque el río —más precisamente, los ríos— son entidades vivas que son actores en la vida de las comunidades; juegan un papel vital en estos territorios. Y fueron importantes en la investigación de la Fundación y en el trabajo de Joanne, porque cuando viajas por estos ríos, te das cuenta de cómo influyen en la vida de las comunidades. El río también ha sido fundamental en nuestra relación con la región. Para mí, el río Sinú en Córdoba es clave, porque puedes sentir el afecto que lo rodea. Nuestro cómic se abre con el río Sinú y se cierra con el río San Jorge, siguiendo los escenarios sociales que presentamos. Los ríos dan sentido a la investigación, a la historia de las comunidades y a la formación de la identidad en los pueblos y ciudades de la costa Caribe de Córdoba, Sucre y Bolívar. Por eso era fundamental que el río se convirtiera en protagonista de nuestras historias, en un personaje que intentamos representar.

PP: Así nos lo indicaban las maestras ancestrales de Uré cuando, por ejemplo, nos decían que el río tenía que estar en un determinado panel, o que no se ve el río en esa imagen, que un cuadro es muy bonito, pero pon el río aquí porque pasa por tal sitio. A veces bastaba con insertar el río en la imagen, no como escenario en el que se desarrolla una acción concreta, sino como una constante. Nuestro primer panel es un mapa que representa el recorrido del río Sinú, que está presente a partir del primer panel, apareciendo como una marea que entra y sale de la narración.

JR: Lo que también es algo constante en el trabajo de Chalarka.

LF: Totalmente. La Fundación también consideró esencial destacar la relación con el río y con el agua, por lo que muchas de sus representaciones gráficas incluyen el río, los vientos que soplan del río, cómo el río entra en las discusiones sobre agricultura. La presencia del río en la vida social es algo que destacan en sus historias gráficas. Tanto para nosotros como para las personas con las que hemos hablado, el río es un elemento recurrente.

Quiero hacer aquí una advertencia. Hay algunas terminologías, palabras y lenguaje que pueden resultar bastante ajenos a muchos lectores, incluidos los colombianos. Sin embargo, nos hemos comprometido a incluir algún lenguaje característico de las comunidades caribeñas o de los narradores porque queremos conservar la oralidad de los sujetos de esta investi-

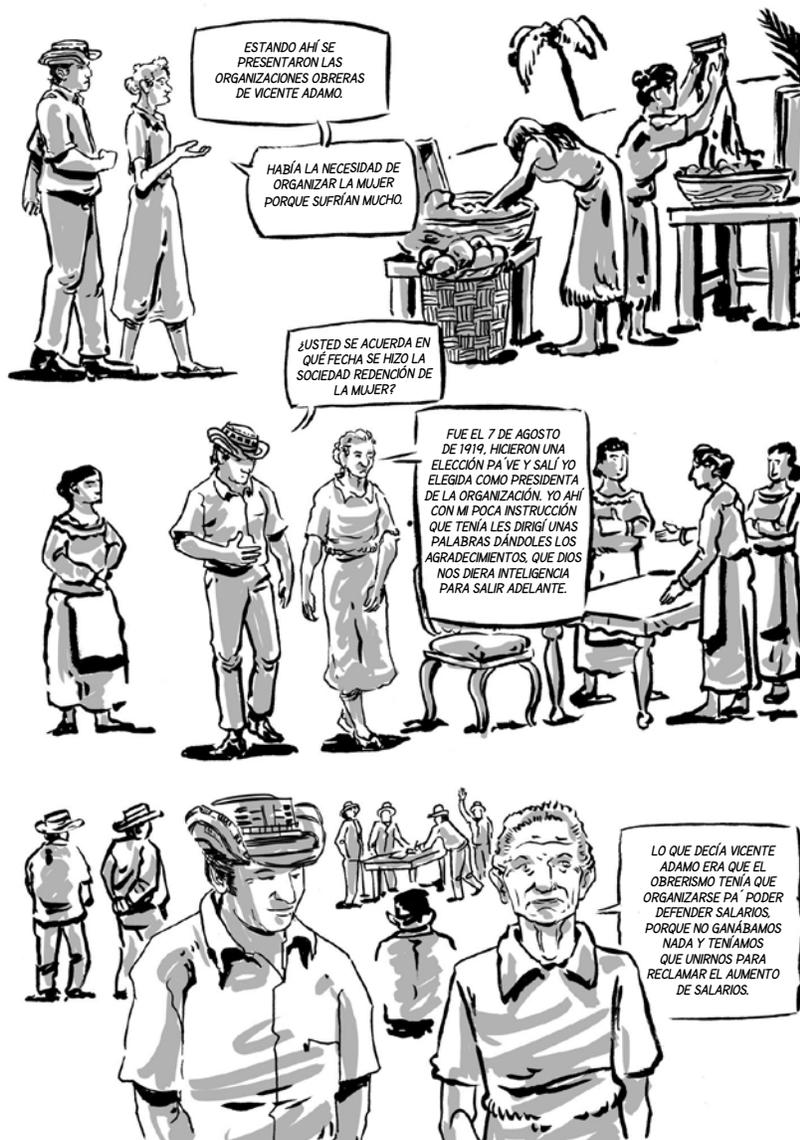
gación. Entendemos que representará un reto para los lectores, no sólo de América Latina sino también de Colombia, pero es un compromiso narrativo que hemos asumido.

JR: Bueno, fue como por chiste cuando nos reunimos en Medellín que yo dijera como posible título “Historieta doble”. Pero se quedó con nosotros. ¿Pueden hablar un poco sobre eso? ¿Por qué?

PP: Creo que funciona como título porque recuerda mucho de lo que hemos estado hablando a lo largo de esta conversación. Hay un doble proceso de investigación y un doble procesamiento, quizá incluso triple. A medida que organizábamos cada capítulo, los personajes entraban en nuestra conversación: lo que piensa Joanne, lo que piensa Lina, lo que yo veo en estas conversaciones. Para mí, “historieta doble” refleja nuestro proceso creativo, a la vez que nos impulsa a pensar

más profundamente en el cómic de Chalarka, que es nuestro referente, yace en el centro de nuestras conversaciones. Así que todo lo que hacemos, lo hacemos dos veces. Es nuestro esquema operativo que, como esta conversación, siempre ha estado con nosotros.

LF: La explicación más sencilla es el título del libro de Fals Borda, *Historia doble de la Costa*, que él concibió como una conversación en dos canales.³ Pero, como sugirió Pablo, “doble” tiene muchos significados. “Doble” indica cómo la obra de Chalarka ha sido uno de nuestros referentes centrales, pero estamos creando otro cómic. Además, Joanne investigó sobre un proyecto de investigación anterior. Hay muchas capas en esta duplicación, que atraviesa nuestro proceso creativo. Aunque no estemos dividiendo nuestro cómic en dos canales, existe la doble posibilidad de leerlo desde una perspectiva académica o desde el punto de vista de alguien que disfruta de la narración gráfica. Todo esto está entrelazado.



Notas

1. Rappaport, Joanne, *El cobarde no hace historia: Orlando Fals Borda y los inicios de la investigación-acción participativa* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2021).
2. *Historieta doble* está en preparación de la edición en castellano con la Editorial Universidad del Rosario y la versión inglesa está próxima a ser publicada por la University of Toronto Press. Esta entrevista es un extracto de una entrevista más larga que aparecerá como apéndice a la historia gráfica. Flórez y Pérez son los autores de varios cómics documentales, entre ellos, *Emilia* (Bogotá: Cohete Cómics, 2019) y *Tres horizontes* (Bogotá: Cohete Cómics, 2021).
3. Orlando Fals Borda, *Historia doble de la Costa*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979-1986.