

Historia en viñetas: el potencial del cómic para pensar el oficio del historiador ²⁸

Muriel Laurent

Universidad de los Andes, Colombia.

Valeria Borrero

Universidad de los Andes, Colombia.

<https://doi.org/10.7440/histcrit96.2025.05>

Recepción: 16 de agosto de 2024 / Aceptación: 17 de diciembre de 2024 / Modificación: 8 de marzo de 2025

Cómo citar: Laurent, Muriel y Valeria Borrero. “Historia en viñetas: el potencial del cómic para pensar el oficio del historiador”. *Historia Crítica*, n.º 96 (2025): 95-118. <https://doi.org/10.7440/histcrit96.2025.05>

Resumen. Objetivo/Contexto: La apropiación de las investigaciones históricas por audiencias amplias es inaplazable en el mundo de hoy. El cómic constituye uno de los formatos más eficaces para la comunicación de la historia y se ha convertido en un producto propio de la disciplina. **Metodología:** La revisión minuciosa de unos veinte cómics de historia de distintos idiomas, tradiciones y procedencias (latinoamericana, europea y estadounidense) permitió identificar ejemplos de estrategias narrativas y visuales utilizadas para transmitir mensajes sobre el quehacer histórico. **Originalidad:** Los pormenores del oficio del historiador no suelen escurrirse en formatos comunicativos diferentes al libro especializado. Aquí evidenciamos cómo distintos cómics logran comunicar este quehacer. **Conclusiones:** A través de estrategias narrativas como la voz del narrador, variados recursos visuales, el humor y el anacronismo y el uso de cuadernos anexos (*dossiers*), los autores de cómics logran transmitir particularidades del oficio del historiador. A su vez, abordan temáticas conectadas con la historiografía académica, evidencian una multiplicidad de enfoques, el tratamiento de fuentes primarias y sus silencios y transmiten mensajes explícitos sobre el quehacer histórico.

Palabras clave: cómic, historia, quehacer histórico, oficio del historiador, viñetas.

History in Vignettes: The Potential of Comics to Think About the Historian's Craft

Abstract. Objective/Context: The appropriation of historical research by broad audiences is urgent today. The comic book is one of the most effective formats for the communication of history and has become a product of the discipline. **Methodology:** The thorough review of some twenty history comics of different languages, traditions and origins (Latin American, European and American) made it possible to identify examples of narrative and visual strategies used to transmit messages about the work with history. **Originality:** The details of the historian's tasks are not usually scrutinized in communicative formats other than specialized books. Here, we have evidence of how different comics manage to communicate them. **Conclusions:** Through narrative strategies such as the use of the narrator's voice, varied visual resources, humor and anachronism, and the use of annexed notebooks (*dossiers*), comic authors manage to transmit particularities of the historian's

²⁸ Este artículo se deriva de la investigación sobre cómic e historia que parte de la producción de dos cómics de historia (*El antagonista* y *Tapetusa* —en construcción—) y de la enseñanza sobre el tema en un curso universitario. No contó con financiación.

craft. At the same time, they deal with themes connected to academic historiography, show a multiplicity of approaches, the treatment of primary sources and their silences, and transmit explicit messages about the historical work.

Keywords: comics, history, historical work, historian's craft, vignettes.

História em cartuns: o potencial dos quadrinhos para pensar a profissão do historiador

Resumo. Objetivo/Contexto: A apropriação das pesquisas históricas por um público amplo não pode ser adiada no mundo atual. Os quadrinhos são um dos formatos mais eficazes para a comunicação da história e se tornaram um produto próprio da disciplina. **Metodologia:** A revisão meticulosa de cerca de vinte cartuns de história de diferentes línguas, tradições e origens (latino-americanos, europeus e norte-americanos) nos permitiu identificar exemplos de estratégias narrativas e visuais utilizadas para transmitir mensagens sobre o trabalho histórico. **Originalidade:** Os detalhes do ofício do historiador geralmente não são examinados em formatos comunicativos que não sejam livros especializados. Aqui mostramos como distintos quadrinhos conseguem comunicar esse ofício. **Conclusões:** Por meio de estratégias narrativas como a voz do narrador, recursos visuais variados, humor e anacronismo, e o uso de cadernos anexos (dossiês), os autores de quadrinhos conseguem transmitir particularidades do ofício do historiador. Ao mesmo tempo, abordam questões ligadas à historiografia acadêmica, evidenciam uma multiplicidade de abordagens, o tratamento das fontes primárias e seus silêncios, e transmitem mensagens explícitas sobre o trabalho histórico.

Palavras-chave: cartuns, história, quadrinhos, ofício do historiador, trabalho histórico.

Introducción

El universo de los cómics ha sido una industria creciente en las últimas décadas. Así lo evidencia el número de nuevos títulos que aparecen a diario y de estudios —conocidos como *Comic Studies*— que analizan esta expansión¹. La actual producción de cómics es muy variada en temáticas, estilos, públicos, etc., y en esto se diferencia del auge inicial de los cómics popularizados por las historias de superhéroes tras la publicación de *Superman* en 1938 en Estados Unidos². Sus creadores, Jerome “Jerry” Siegel y Joe Schuster, supieron cautivar una gran audiencia, e inauguraron una nueva era, que sigue siendo la forma más identificable del cómic hasta hoy en día. Estas publicaciones se enmarcan en la cultura popular, siendo el comic un medio de comunicación de masas. En este artículo, nos centramos en un tipo de cómic específico: el de historia de no ficción, un subgénero menos masivo, pero que transmite igualmente mensajes a sus diversos lectores³.

1 Scott McCloud, *Understanding Comics. The invisible Art* (Nueva York: Harper Collins, 1993); Hillary Chute, *Why comics? Form underground to everywhere* (Nueva York: Harper, 2017). El caso español es ilustrativo por la existencia de páginas web dedicadas al cómic: <https://www.antonioaltarrriba.com>; <https://www.pepoperez.com>; <https://graffica.info/author/alvaropons/>; <https://pace.hypotheses.org>; <https://www.tebeosfera.com>. En el caso latinoamericano, ya existe producción, como por ejemplo: Tania Pérez, Brittany Tullis y Ana Merino, “Introducción. El cómic: intertextualidades, discursividades y paratextos en el arte secuencial de América Latina”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 20, (2019).

2 Angela Ndalanis, “Why Comic Studies?”, *Cinema Journal* 50, n.º 3 (2011): 113.

3 Sobre el cómic de no ficción ver: Álvaro Pons y Noelia Ibarra, “Bases para una genealogía de la no-ficción en el cómic”, *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, n.º 40, 2024, 201-230.

Los teóricos del campo discuten sobre lo que es un cómic. Autores como Ann Miller, Thierry Groensteen y Scott McCloud coinciden en que un elemento definitorio es su carácter ilustrativo y secuencial⁴. Es decir: son ilustraciones (según algunas artísticas) que, al momento de ponerse una tras otra, crean un significado. Otros autores como Eddie Campbell afirman que no todos los cómics son arte secuencial y que no todo arte secuencial es cómic⁵, y otros, como Iván Pintor, critican a aquellos que defienden la idea de la secuencia, exponiendo que reposa sobre el supuesto de que el cómic es un medio narrativo porque no lo conciben fuera de la influencia del cine comercial estadounidense⁶. Así, analistas como Roberto Bartual rescatan la posibilidad de que las imágenes se relacionen entre sí por razones distintas al espacio, el tiempo o la causalidad, y que su disposición obedezca más a sentidos poéticos o metafóricos de las mismas⁷. De estas discusiones, rescatamos que el cómic es de naturaleza híbrida, donde las viñetas combinan texto e imagen, palabra escrita y dibujo, una alianza verbal-iconográfica, un relato gráfico-textual.

En el clásico *Why Comics?*, Hillary Chute aborda las grandes temáticas presentes en este formato contemporáneo. La autora propone una lista de diez temas, que inicia con los desastres —pues, según afirma, son fundacionales en el género—, y continúa con los superhéroes, el sexo, los suburbios, las ciudades, el punk, la enfermedad y la discapacidad, las mujeres, la guerra y lo queer⁸. Si bien la historia no figura por sí misma en su lista de temas prevalentes, la autora muestra que varios sí abordan “lo histórico” al situar los eventos de la narración en el pasado o a través de la conexión que crea la narración entre la historia y las experiencias personales. Este sería el caso de *Maus: A Survivor's Tale*, de Art Spiegelman, y *Barefoot Gen: A Cartoon Story of Hiroshima*, de Keiji Nakazawa, que componen sus relatos a partir de las experiencias de la familia de los autores en la Segunda Guerra Mundial⁹.

En este artículo argumentamos que el cómic de historia también debe considerarse un subgénero distinguible de los demás en el cómic contemporáneo, dada la existencia de los numerosos tebeos que versan sobre la historia de un país en un periodo determinado, de sucesos o personajes históricos, constituyéndose, además, en un mercado de creciente solidez¹⁰. También se ha dado un desarrollo exponencial de estudios y estudiosos del cómic de historia que analizan cómo este aborda la historia de los países, cómo se representa la historia en los cómics —atendiendo a los personajes, los sucesos, los periodos de tiempo, los problemas históricos— o cómo ha sido la

4 Ann Miller, *Reading Bande Dessinée* (Bristol: Intellect, 2007), 75; Thierry Groensteen, *Comics and Narration* (Oxford: University Press of Mississippi, 2013), 9; McCloud, *Understanding Comics*, 9.

5 Campbell, citado en Gerardo Vilches, “El cómic: ¿un arte secuencia? Una crítica al concepto de secuencia y la clasificación de las transiciones entre viñetas de Scott McCloud”, *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* 1, (2019): 206.

6 Pintor, citado en Vilches, “El cómic”, 208.

7 Bartual, citado en Vilches, “El cómic”, 224.

8 Chute, *Why Comics?*, 27.

9 Chute, *Why Comics?*, 250.

10 En un país como Bélgica, existen de tiempo atrás librerías especializadas en comics con espacios para las colecciones sobre historia.

producción del cómic de historia en un periodo determinado¹¹. Entre esos, hay una buena dosis de cómics —imposible de enlistar— que versan sobre guerras (las dos mundiales, la española), y otros tantos sobre memoria y violencia, como es el caso en América Latina¹². A su vez, existe un número importante de estudios sobre las potencialidades del cómic de historia en las aulas de ciencias sociales y de historia¹³.

Nuestro artículo se inscribe en esta creciente bibliografía que explora las potencialidades del cómic como herramienta para comprender la historia. En particular, nos proponemos analizar cómo diferentes cómics han abordado la tarea de comunicar aspectos clave del quehacer histórico, la construcción de la historia y el pensamiento histórico. Con ello, buscamos evidenciar que ciertos cómics no solo relatan hechos históricos (en el sentido de contar historias), sino que también pueden ser una herramienta para explicar el oficio del historiador y la forma en que se construye y reflexiona sobre la historia. De este modo, queremos subrayar la utilidad de estos cómics para acercar a diversas audiencias, tanto académicas como no académicas, a los procesos, métodos y reflexiones que caracterizan el trabajo del historiador.

11 En España, por ejemplo, pueden mencionarse: Gonzalo Ruíz Zapatero, especialista de la prehistoria en el cómic; Jacobo Hernando Morejón, experto de las representaciones de la Edad Media en el cómic español; Julio Gracia, compilador de varios libros y del número especial *Historia, conflictos y cómic* en el número 43 de *Cuadernos de Historia Contemporánea*. Gonzalo Ruíz, “Héroes de piedra en papel: la prehistoria en el cómic”, *Complutum* 8, (1997); Julio Gracia y Ana Asión (coords.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018); Jesús Alonso Carballés e Isabelle Touton, “Historia, conflictos y cómic. Introducción”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* 43, 2021; Julio Gracia, Ana Asión y Laura Ruíz (Coords.), *Dibujando historias. El cómic más allá de la imagen* (Zaragoza: Prensas universidad de Zaragoza, 2021); Jacobo Hernando, “Reyes de viñeta, reinos de papel. La desacralización de la monarquía medieval hispana en el cómic del siglo XXI”, *Medievalia* 26-1, 2023; Jacobo Hernando, “From Iberia to Hispania: The Conquest of the Iberian Peninsula in the Spanish Graphic Narrative (1940-2020)”, en *The Graphic Past: Comic and History in 21st-Century Spain*, editado por Elena Cueto Asín, Carmen Moreno-Nuño y Heather Campbell-Speltz. *Hispanic Issues On Line* 31, (2023); Jacobo Hernando, “De Gonzalo de Berceo (1360) a Nebrija (1492). La cultura escrita medieval y la historieta en España”, *Documenta & Instrumenta* 22, 2024; Jacobo Hernando y Pilar Garrido, “Vivificar al-Ándalus en el comic español de los siglos XX y XXI. Aristas de una civilización”, *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* 24-2, (2024); Ana Asión y Julio Gracia (coords.), *El cómic. Relatos conectados con otras artes* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024).

12 Una lista no exhaustiva de cómics latinoamericanos (Perú, Chile, Argentina y Uruguay) de este tipo incluye: Jesús Cossio, Luis Rossell y Alfredo Villar, *Rupay. Violencia política en el Perú 1980-1985. Una historia gráfica* [2008] (Lima: Penguin Random House, Reservoir Books, 2016); Jesús Cossio, *Barbarie. Comics sobre violencia política en el Perú, 1985-1990* (Lima: Contracultura, 2010); Álvaro Díaz (Huevo Díaz) y Omar Campo (Oniri), *Raptados. Novela gráfica* (Santiago, Ocho libros, 2011); Pedro Prado, *Santa María 1907: la marcha ha comenzado* (Santiago: Lom, 2014); Ibi Díaz, Elisa Echeverría, Alexis Figueroa, Francisco Muñoz, Fabián Rivas, Claudio Romo y Vicente Plaza, *Lota, 1960. La huelga larga del carbón* (Santiago: Lom, 2014); Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta, *Los años de Allende. Novela gráfica*, (Santiago: Hueders, 2015); Nicolás Cruz y Quique Palomo, *El golpe. El pueblo 1970-1973* (Santiago: Pehuén, 2014); Adolfo Bayúgar y Ariel Martinelli, *Tortas fritas de polenta* (Buenos Aires: Hotel de las Ideas, 2016); Rodolfo Santullo y Matías Bergara, *Acto de guerra* (Montevideo: Belerofonte, 2010); Pablo Leguísamo y Laura Fernández, *Tupamaros: La fuga 1971* (Montevideo: Dragón Comics – Loco Rabia, 2015).

13 Unos ejemplos españoles son: Eduard Baile, Joan Miquel Rovira y José Rovira, “Para una revisión bibliográfica sobre cómic y educación. La historieta como el libro de texto del futuro”, *Tebeosfera: cultura gráfica* 18, (2021); Jacobo Hernando, “La historieta histórica ante la universidad. Oportunidades y usos en el aula del Grado y Máster de Historia”, en *Conocimiento compartido y educación*, editado por Carolina Flores Lueg y Marcos Gómez Puerta (Madrid: Editorial Dykinson, 2024).

El objetivo de nuestro texto surge de haber reconocido que la disciplina histórica está llegando a audiencias variadas a través de diferentes textos, como los cómics, que han aumentado el interés de diversas audiencias por el pasado, si bien aún persiste un vacío en la comunicación sobre lo que hace el historiador¹⁴. Esto último no es exclusivo de la comunicación científica en historia, pues otros científicos sociales también lo padecen, pero, contrario a sociólogos, antropólogos, politólogos y psicólogos que hacen presencia en medios de comunicación masivos para abordar problemáticas como migraciones, elecciones o violencias, los historiadores poco figuran públicamente. Para los historiadores, las perspectivas sobre un pasado “lejano” no calzan con las preguntas sobre coyuntura, y, a la vez, suelen quejarse del desconocimiento contemporáneo acerca del quehacer histórico, de la importancia de los procesos y de la variable tiempo. Los historiadores también se ofuscan porque la historia suele ser entendida como un conjunto de simples antecedentes o como “rama auxiliar” de otros estudios, en vez de lo que debería ser: un contexto necesario para entender el presente, unos procesos fundamentales para aprehender las realidades de hoy.

El cómic, en comparación con otros formatos, es especialmente efectivo para comunicar el trabajo de los historiadores. Emitirlo a través de imágenes no implica necesariamente simplificar o banalizar el contenido, ni asumir que su uso dificulta la transmisión de la complejidad y la posibilidad de evidenciar procesos¹⁵. Un ejemplo claro de esta efectividad se encuentra en la representación del espacio y el tiempo. Martine Robert subraya la idoneidad del cómic para transmitir la historia, argumentando que, al ser un relato compuesto de imágenes y textos, establece un vínculo entre lo espacial y lo temporal, es decir, entre el “dónde” y el “cuándo”. Señala que el cómic puede ser incluso más eficaz que el relato tradicional en historia, ya que este último no suele representar el espacio de manera visual. El cómic *da a ver* y no solamente a entender la historia. A ello se suma que la sucesión de viñetas es una ventaja porque ayuda a visibilizar el avance en el relato, es decir, en el tiempo¹⁶.

La historia no solo ocurre en el tiempo pasado, sino también en el espacio pasado, y dar cuenta de esta dimensión adquiere un nuevo nivel en un relato gráfico. En textos, como artículos o libros, el historiador no siempre tiene la obligación de describir lugares o de indicar cómo eran los espacios. Sin embargo, en un cómic —como en otros medios visuales— incluir esta dimensión resulta indispensable, lo que exige haber investigado previamente para devolver a la historia su contexto espacial, un aspecto frecuentemente olvidado por los historiadores. Así lo expresa Trevor Getz, historiador y autor de cómics: “[el cómic] introduce nuevos desafíos de representación, exigiendo atención a detalles —como la vestimenta o el entorno— que pueden ser secundarios

14 Sobre estos temas ver: Gabriel Di Meglio, “Wolf el lobo. Observaciones y propuestas sobre la relación entre producción académica y divulgación histórica”, *Nuevo Topo. Revista de historia y pensamiento crítico*, n.º 8, (2011); Ivan Jablonka, “Histoire et bande dessinée”, *La vie des idées*, 18 de noviembre de 2014 (traducción al español en: “Historia y Cómics: una perspectiva francesa”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* 43, 2021, 19-30).

15 Jablonka, “Histoire”, 1, 3, 4 y 9. Para una crítica al cómic como un arte menor y un arte para menores, ver: Tristan Garcia, “Enfance de la bande dessinée. L’art des images et des âges”, *Le Débat*, n.º 195, (2017/3); Sylvain Lesage, “La bande dessinée, entre *mainstream* et avant-gardes”, *Savoir/Agir* 44 (2018/2); Kees Ribbens, “Popular understandings of the past. Interpreting History through Graphic Novels”, en *The Oxford Handbook of Public History*, editado por James B. Gardner y Paula Hamilton (Oxford University Press, 2017).

16 Martine Robert, “Connaissance historique et bande dessinée. Propositions pour un savoir en images”, *Le Philosophoire, revue de philosophie* 20, (2003).

para los objetivos del historiador o difíciles de reproducir”¹⁷. Para él, se trata de un medio idóneo para narrar historias basadas en personajes (porque eso genera empatía) y para representar un entorno¹⁸. A partir de la identificación de estos retos, buscamos analizar en detalle cómo las estrategias implicadas y necesarias en la creación de cómics pueden facilitar la comprensión del trabajo del historiador y atribuirle nuevas aristas.

Para lograr este objetivo, procedimos en dos tiempos. En primer lugar, nos enfocamos en “el cómo”, es decir, en los mecanismos usados por los autores de cómics con el fin de transmitir información sobre el oficio del historiador. Detectamos distintas estrategias narrativas utilizadas en cómics de historia para tratar aspectos como el tiempo y la duración, las preguntas históricas y la multiplicidad de actores históricos. Estas estrategias, que consideramos útiles al dar cuenta del quehacer de los historiadores, son la voz del narrador, los recursos visuales, el humor y el anacronismo y el uso de cuadernos anexos o *dossiers*. En segundo lugar, nos preocupamos por “el qué”, es decir, de qué hablan estos cómics en relación con el oficio del historiador, qué mensajes transmiten sobre el quehacer histórico. Revisamos los contenidos de los cómics para determinar las temáticas por las que se interesan, de qué manera dan cuenta de asuntos historiográficos, cómo evidencian el trabajo con fuentes primarias, qué nos dicen acerca de los silencios de las fuentes y, finalmente, qué mensajes explícitos proponen al lector sobre el quehacer del historiador.

Para realizar el análisis leímos varios cómics de historia en español, inglés y francés. Los definimos como aquellos que cuentan una historia (de una nación, de un suceso, de un periodo, de un personaje histórico). Entre estos, elegimos los de producción colombiana y latinoamericana (chilena, peruana, argentina, uruguaya y mexicana), francesa, española, británica y estadounidense. Con ello queríamos cubrir un espectro de países con tradiciones gráficas y coyunturas históricas distintas. De estas lecturas, seleccionamos aquellos en los que encontrábamos ejemplos de estrategias útiles para comunicar historia y mensajes sobre el oficio del historiador. Así se configuró un corpus de alrededor de veinte cómics. Los libros que descartamos —aunque algunos se mencionen brevemente— fueron aquellos caracterizados como comerciales, adaptaciones gráficas, autobiografías, trabajos periodísticos, o que dejamos de lado por contener mucha ficción (ser más bien “de época”), narrar historias “tradicionales” y cumplir ya varias décadas desde su creación. Lo que nos interesó, principalmente, fue apartar los cómics que tuvieran poco de lo que buscábamos y conservar los que más ejemplos nos proporcionaban. El que no los incluyéramos en la lista corta no significó que se tratara de “malos cómics”, ni que no fueran históricos. Tampoco implicó ninguna connotación peyorativa; simplemente pudieron quedar fuera de nuestra selección porque al hacerla no los conocíamos o porque ya teníamos suficientes ejemplos para nuestra demostración.

Ahora, los que sí quedaron en nuestro corpus son volúmenes pertenecientes a colecciones y volúmenes independientes. Dos colecciones son francesas, una es mexicana y otra es estadounidense; de estas usamos varios volúmenes, pero no todos, porque con unos cuantos los ejemplos eran suficientes. Los volúmenes únicos son franceses (3), chilenos (3), colombianos (3), españoles (1), estadounidenses (1) y británicos (1). Entre estos cómics, la mayoría fue compuesta por una alianza de historiadores académicos e ilustradores, con o sin guionistas; y unos cuantos fueron realizados

17 Trevor R. Getz, “Comics offer radical opportunity to blend scholarship and art”, en *Aeon*, <https://aeon.co>, 29 de marzo de 2019, consultado el 18-02-25. La traducción es nuestra.

18 Getz, “Comics”.

exclusivamente por ilustradores (todos franceses). Este asunto es muy relevante, pues evidencia que el pensamiento y el quehacer de la producción en historia no son privilegio de los historiadores.

Todos los cómics seleccionados son del siglo XXI y, con una sola excepción, fueron producidos entre la década de 2010 y la de 2020. Esto último quizá responde a una mayor conciencia, adquirida por los historiadores, sobre la importancia de comunicar su conocimiento en medios cada vez más variados. Por otra parte, nuestro lugar de enunciación es Colombia, lo que implica varias consideraciones. Una de ellas fue contar con cómics colombianos entre los ejemplos, así como incluir también otros cómics latinoamericanos. Para nosotras era importante mostrar que la región produce cómics de historia con la vocación de hablar sobre el oficio del historiador.

Otra consideración es que queríamos mirar dos orillas diferentes de producción de cómics: la francófona y la anglófona. La primera amerita su lugar por su relevancia en el mundo del cómic y por los interesantes proyectos recientes de cómic de historia. Además, tiende a ser desconocida en América Latina debido a la ausencia de traducciones. La segunda no podía dejarse por fuera, en particular para incluir en nuestro análisis la colección de cómics de la editorial Oxford University Press. Quizás un gran ausente es la producción española, muy importante y numerosa, pero que afortunadamente está siendo estudiada ampliamente, como indicamos al inicio. Resta decir que algunos volúmenes aparecerán varias veces, mientras que otros figurarán menos, lo que tampoco habla de su calidad como cómics de historia ni de su calidad estética.

1. Estrategias narrativas para comunicar el quehacer histórico

A través del cómic, los historiadores pueden enfrentar —y hasta superar— los problemas que representan los vacíos de las fuentes primarias para la construcción de relatos históricos. Las fuentes nunca dicen todo lo que el historiador quiere saber y, además, no se accede a todas las fuentes sino solo a algunas, por lo que se generan relatos parciales. En este sentido, una estrategia común en los cómics de historia es la creación de personajes ficcionales, pero con acciones y diálogos verosímiles basados en fuentes. En *El antagonista*¹⁹, la vendedora del mercado fue convertida en chismosa: con ella se evidencia la circulación del rumor, un elemento crucial y veraz en el contexto neogranadino de la década de 1820, pero que no dejó rastro detallado ni rostro preciso en las fuentes.

En *Battle Lines*²⁰, los autores crearon personajes ficcionales para no tener que inventar diálogos entre actores de la historia, es decir, optaron por inventar los actores y sus interlocuciones en vez de poner en boca de sujetos históricos reales palabras que no pronunciaron²¹. En estos casos, el proceso imaginativo de la creación de cómics cumple un propósito disciplinar: permite dar lugar a voces excluidas de las fuentes, intenta responder preguntas que quedan sin respuesta e, inclusive, usa lo ficcional para no aumentar la imprecisión histórica.

A su vez, son comunes los cómics que no inventan tramas, ni tampoco personajes, acontecimientos u objetos, pero puede darse que la razón o la forma de contar la historia (a través de situaciones o personajes) sea ficcional porque el objetivo así lo amerita. En *Florida*²², se incluyen

19 Muriel Laurent, Rubén Egea y Alberto Vega, *El antagonista. Una historia de contrabando y color* (Bogotá: Uniandes, 2013).

20 Jonathan Fetter-Vorm y Ari Kelman, *Battle lines. A graphic history of the Civil War* (New York: Hill and Wang, 2015).

21 Getz, “Comics”.

22 Jean Dytar, *Florida* (Tournai: Delcourt, 2018).

figuras femeninas para dar vida a la intriga. El autor aprovechó un indicio fragmentario sobre el papel jugado por la esposa del cartógrafo para convertirla en un personaje principal que diera luz a lo sombrío de la historia —en lo que colaboran también las hijas, esas sí inventadas— y permitiera generar suspenso, por su lucha con la condición femenina de la época.

Después de estos señalamientos generales, ahondamos a continuación en cuatro estrategias concretas halladas en los cómics de historia que dan cuenta del oficio del historiador: la elección de la voz del narrador, los recursos narrativos visuales, el anacronismo y el humor y el uso de cuadernos anexos o *dossiers*.

1.1 La elección de la voz del narrador

La elección de la voz que narra es un elemento fundamental pues implica responder a la pregunta de cómo contar la historia, cómo introducirla y darle forma, y, así, justificar el interés del lector en ella. Esto último abre un mundo de historias posibles, de formas de jugar con la intriga, de aludir con maneras particulares a ciertos públicos, e, inclusive, dar mensajes históricos distintos. No se trata de evaluar los cómics, en términos de voz, en el marco tradicional de primera o tercera persona. Al leer varios de ellos, nos dimos cuenta de que era más provechoso considerarlos en términos de estrategias narrativas que usan diferentes “tipos” de voces, que muchas veces funcionan como la razón de narrar las historias y darles un hilo. Evidenciamos esas estrategias en dos esferas: una que nos muestra cómo diferentes sujetos cuentan y cómo son contadas historias ajenas a ellos mismos, y otra en la que se involucra al narrador en la historia para poder contarla.

La primera esfera es la que tiene que ver con sujetos que cuentan y otros que escuchan las narraciones de las historias como voces narrativas. La estrategia más común es la que ocurre en la conversación entre un abuelo/a, un padre, una madre o un profesor/a y un nieto/a, hijo/a o estudiante. En este tipo de construcción se aprovecha la voz tanto de quien enseña como de quien atiende: en la voz del primero se contiene el relato histórico, y en la voz del segundo están los cuestionamientos, las preguntas.

En varios títulos de la colección *Nueva Historia Mínima de México*²³, el relato se construye mediante las conversaciones entre Pascual y su abuelo, mientras se hacen saltos imaginarios a lugares mencionados por el segundo. La voz del nieto crea un cómic que parte del “conocimiento común” (incluyendo sus vacíos), mientras que la otra voz cuenta la historia con un lenguaje sencillo, procurando ser sintético y organizado. Como existe una relación filial, es natural que las preguntas se hagan desde el desconocimiento o suposiciones comunes. Así, el cómic cumple la doble función de dar a conocer la historia en la conversación del abuelo con el nieto, a la vez que el lector se informa sobre los sucesos narrados y puede identificarse con un punto de vista. Como el cómic asume esta función “aclarativa”, el relato histórico que contiene procura ser el del relato “neutro” de la historia. Queda en manos del lector, como Pascual, formar sus propios juicios. Este tipo de narración tiene la ventaja de incluir la voz del niño, que abre la posibilidad de jugar con la inocencia (como incluir prejuicios sin mayor sanción del lector) e introducir la capacidad de cuestionar el relato histórico sin demasiados tapujos.

23 Véanse en la colección *Nueva Historia Mínima de México. Adaptación gráfica* (México: El Colegio de México / Turner, 2013 y 2015) los volúmenes titulados: *La conquista. Adaptación gráfica*, *Las reformas borbónicas. Adaptación gráfica*, y *El Porfiriato. Adaptación gráfica*.

La segunda esfera en cuanto a voz narrativa es la que involucra al narrador en la historia para poder contarla. Hemos identificado tres voces similares: la del periodista, la del viajero y la del académico. La voz del periodista es un buen recurso para la intriga porque el personaje se introduce a los hechos históricos como un tercero, pero se involucra en su interpretación y en la interacción con los personajes a través de la investigación que realiza. En *Soldados de Salamina* (novela adaptada en formato cómic)²⁴, el periodista —personaje principal— no solo existe como intermediario para contar la historia de Rafael Sánchez Mazas durante la guerra civil española, sino que además le permite al lector adentrarse en el proceso de la construcción del relato histórico mismo. Mientras el lector conoce la historia de Sánchez Mazas, lo guía la intriga del desarrollo de la escritura periodística del relato. El describir las formas en que se está construyendo la historia también permite conocer cómo diferentes actores aportan a ese proceso, y, en ese sentido, se dan a conocer diversas voces y perspectivas sobre los eventos. Una forma interesante de añadir conocimiento histórico en este cómic se da al crear una conversación del periodista con un historiador. Esta sucede como una enseñanza sobre historia (tediosa para la mayoría), pero ocurre, más que en un modo magistral, como una conversación entre dos hombres curiosos. De esta forma no se pierde el interés en la construcción de la historia y el lector también aprende de los datos y perspectivas del historiador. También es un recurso interesante que el historiador interpele al periodista y le abra el camino hacia otros personajes: contribuye a la información y a la trama, y así su participación no es un paréntesis, sino una parte fundamental del relato.

Otra forma muy común de emplear la voz del periodista en el cómic se da al narrar la historia de un reportero (usualmente de algún país del llamado “Norte Global”) que visita otro país (usualmente del llamado “Sur Global”) al hacer un reportaje para esclarecer alguna situación. En *Los Años de Allende*²⁵ se cuenta la historia del periodista estadounidense John Nitsch cuando reporta las elecciones presidenciales en Chile en 1970 hasta el golpe de Estado de 1973. La mirada del extranjero sirve para que los demás personajes le expliquen cosas al periodista desde la plena otredad (por ser extranjero, ajeno a los acontecimientos), y, al ser un relato periodístico, la historia se reconstruye y se mezcla con la intriga que causan las experiencias del periodista como protagonista. Que se trate de una historia sobre un evento como el golpe de Estado de 1973 en Chile permite que sea detallado y que se juegue con el sensacionalismo que causa el suceso. Solo a través de este relato conocemos los pequeños eventos (en el marco de los grandes), las voces de los personajes, la explicación de cómo ocurrieron las cosas y cómo fueron escalando, inclusive la posibilidad de entender por fin cómo ocurrió el final de la historia que hemos ya oído antes: el suicidio de Allende.

Los cómics históricos con la voz del viajero y del académico tienen muchas similitudes con la del periodista, y también entre sí. Sin embargo, para el caso del viajero/académico la voz narrativa está más inmersa no solo en los eventos, sino también en la cotidianidad de los personajes. Esta voz sirve para contar un relato más amplio, que explica la realidad de los personajes aludiendo al pasado, y suele ser menos usual (y menos efectiva) para contar un evento concreto o responder incógnitas puntuales sobre los eventos, como sí ocurre con la voz periodística. En *Caminos*

24 Pablo José García y Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (Buenos Aires: Reservoir Books, 2019).

25 Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta, *Los años de Allende. Novela gráfica*. Para un análisis de este cómic, ver Viviane Alary, “Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico”, *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* 4, 2022.

*condenados*²⁶, a través de la etnografía de una investigadora, se explican las realidades de los habitantes de Montes de María tras el cercado del territorio y la introducción masiva del cultivo de palma ocurridos después de la desmovilización paramilitar de 2007. A través de las preguntas de la investigadora se logra aprender —también en modo de denuncia ante formas de exclusión y violencia aún presentes— sobre la vida de las comunidades del campo colombiano.

*El sabor de la tierra*²⁷ es otro ejemplo que combina la perspectiva del viajero con la del investigador. Es la historia de dos franceses que visitan Colombia para realizar un cómic junto a comunidades del Caquetá. El viaje permite incluir una variedad de relatos y, con ello, logran reunir muchas personas y diversos lugares. El que sean extranjeros permite describir el contexto colombiano “desde cero”, lo que ayuda no solo a ampliar su audiencia, sino también a tener espacios poco fragmentados con el hilo narrativo, que se nutren de las explicaciones históricas. El modo en que ocurre la travesía y las interacciones que hacen los protagonistas a través de entrevistas y conversaciones, logran que no se trate de un viaje turístico, académico o periodístico: el valor de la estrategia narrativa recae en la forma como el lector se adentra en la vida de los sujetos retratados. Más que mostrar un proceso de investigación (es decir: de cómo se llega a los resultados y hallazgos), el cómic presenta una bitácora de viaje, en la que el lector puede ser partícipe.

Así, la escogencia de la voz del narrador tiene implicaciones en cómo se comunica la historia y nos habla de las decisiones que toma el historiador para transmitir su investigación a sus lectores.

1.2 Estrategias narrativas visuales

La definición de estrategias visuales es otro punto importante para entender el oficio del historiador a través del cómic. Dedicaremos este apartado a dichos recursos, que tienen a su disposición los autores para comunicar asuntos sobre este oficio, y a cómo, en definitiva, logran transmitirlos. Jablonka señaló distintas técnicas de narración útiles para dinamizar el relato con acción, suspenso o movimiento: “elipse, panorama, zoom, escenografía del detalle, relatos paralelos, diálogos, variación de puntos de vista, entrada en la cabeza del personaje”²⁸. La cronología es clave: el relato puede ser lineal y único, pueden desarrollarse relatos paralelos sincrónicos o diacrónicos, o relatos circulares, y pueden presentarse saltos temporales, *flashbacks* y paréntesis.

En *Florida*²⁹, es mediante el juego con los tonos y los colores que se visualizan saltos temporales y *flashbacks*: cuando estamos en el recuerdo, ocurrido en América, los tonos son verdosos, color dominante de la región, mientras que el “presente” está en tonos ocres y grises. En el tomo 10 de la *Histoire dessinée de la France*³⁰ el lector salta constantemente del presente al pasado y viceversa. En el presente se está filmando una película sobre el pasado de las guerras de religión del siglo XVI en Francia. Los saltos no se distinguen visualmente con colores sino con la forma como se visten los personajes. En tonos azules intervienen espectros que, a diferencia de los demás actores de la

26 Diana Ojeda, Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz, *Caminos condenados* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana [Pensar - CEEP] / Cohete Cómic-Laguna Libros, 2016).

27 Edmond Baudoin y Jean Marc Troubet (Troubs), *El sabor de la tierra* [2013] (Bilbao: Astiberri, 2013).

28 Jablonka, “Histoire”, 1. Robert menciona los relatos paralelos y otros recursos. Robert, “Connaissance”, 218.

29 Dytar, *Florida*.

30 Jérémie Foa y Poche (Philippe Poche), *Sacrées guerres, de Catherine de Medicis à Henri IV*, tomo 10 de *Histoire dessinée de la France* (Palaiseau: Editions La Découverte/La Revue Dessinée, 2020).

película, vienen del pasado a contar la versión de quienes vivieron los hechos, es decir, cumplen el rol de la discusión historiográfica frente a la versión tradicional de la historia.

En el caso de *Les esclaves oubliés de Tromelin*³¹, la estrategia visual consiste en alternar viñetas cerradas, de bordes rectos, algunas muy oscuras (el pasado de esclavitud), y viñetas abiertas, de bordes difusos, en las que predominan el blanco y el azul (el presente de la excavación). Son relatos paralelos, distanciados por 250 años de intervalo: se alternan a lo largo del cómic cada cinco a seis páginas en promedio, pero siempre quedan conectados por sus temáticas compartidas: vivienda, adaptación y sobrevivencia, energía y humanidad, el ayer de los esclavizados y el hoy de los arqueólogos.

Un recurso muy peculiar que trabaja Jean Dytar en *Florida*³² tiene que ver con un juego de líneas en las viñetas: a los bordes horizontales y verticales el autor añadió rayos diagonales, inspirados de las líneas de las cartas marinas del Renacimiento. El cruce de unas líneas con otras produce viñetas nuevas, triangulares, como vidrios rotos, que apoyan los momentos de drama y de recuerdo. En el caso de *Battle Lines*³³, son dos recursos narrativos los que caracterizan cada uno de los catorce capítulos. Por un lado, se presenta la reconstrucción, a modo de facsimilar, de un artículo periodístico de la época como apertura explicativa del aspecto de la guerra civil estadounidense que se abordará a continuación. Por otro lado, opera la elección de un objeto (gafas, binoculares, bala, fotografía, etc.) como eje visual narrativo.

Finalmente, así como en *Maus* la estrategia narrativa es la ‘animalización’, también lo es en el cómic colombiano *Los Once* y en el chileno *Santa María 1907: la marcha ha comenzado*³⁴. Usar animales permite la facilidad narrativa, en *Maus* y *Los Once*, de mostrar una muchedumbre indefensa representada como ratones: animales que están en abundancia, son ‘presa fácil’ y se esconden del peligro, como fue el caso para los judíos durante el Holocausto y los desaparecidos y sus familiares durante la retoma del Palacio de Justicia colombiano. En *Santa María 1907*, el autor transformó a los obreros y las obreras del salitre en llamas, a los dueños extranjeros de las minas en perros, a los guardias en ratones y a los jefes en pavos. Los trabajadores son llamas porque son animales que viven en el desierto (donde ocurren los eventos) y en manadas, lo que facilita su asociación con la revuelta obrera. Este recurso es poderoso porque el lector capta por qué se usaron ciertos animales para recrear la historia y logra imaginarse que aquellos viven el relato. A pesar de estar humanizados, tenemos más información de los personajes, porque conservan sus características animales distinguibles.

La inserción de facsimilares e infografías fue útil, en *El antagonista*³⁵, para evidenciar elementos clave de la época, como debates ocurridos en la prensa en el contexto de la formación de la opinión pública. La sucesión de artículos de prensa y folletos muestra los argumentos en discusión, o sea que el lector sigue el debate entre los actores sin que los personajes tengan que decirlo o demostrarlo en la trama del cómic.

31 Sylvain Savoia, *Les esclaves oubliés de Tromelin. D’après les recherches menées par Max Guérout (GRAN), Thomas Romon (INRAP) et leur équipe* (Palaiseau: Dupuis Aire Libre, 2015).

32 Dytar, *Florida*.

33 Fetter-Vorm y Kelman, *Battle lines*.

34 Art Spiegelman, *Maus. Relato de un superviviente* (Bogotá: Penguin Random House Grupo editorial, 2014); Miguel Jiménez, José Luis Jiménez y Andrés Cruz, *Los Once* (Bogotá: Laguna Libros, 2014); Prado, *Santa María 1907*.

35 Laurent, Egea y Vega, *El antagonista*.

Es igualmente posible “mostrar sin decir”, cuando el historiador no sabe algo y tiene que llenar vacíos, recurriendo a imágenes borrosas y caras tapadas. En *La balade nationale*³⁶, el soldado desconocido de la Primera Guerra Mundial sale de su tumba y, como es desconocido, no quiere mostrar su cara, esto se soluciona dándole una bandera francesa para cubrir su rostro. Otro recurso consiste en personajes carentes de rasgos específicos cuando no se tiene certeza de cómo representarlos. Dice el ilustrador Séra (Phouséra Ing) que es “mejor no mostrar que mostrar algo falso”³⁷. En el tomo 4 de la colección *Histoire dessinée de la France*, por ejemplo, el ilustrador optó por poner embarcaciones en el puerto frente a Marsella porque no existen imágenes de cómo era la ciudad en la época, pero sí de los barcos merovingios³⁸.

1.3 El humor y el anacronismo

Los cómics pueden recurrir al humor y al anacronismo para conectar el pasado con sus lectores del presente. Un ejemplo es *Delirantes*³⁹. Cuenta la historia de Ignacio Gutiérrez Vergara y Rufino Cuervo Barreto en el siglo XIX, quienes, tras un terremoto en Bogotá que afecta la estructura de la capilla del Sagrario del que solo salen intactas las pinturas de Gregorio Vásquez, deciden emprender un viaje a Europa para vender las obras y recolectar dinero destinado a la reconstrucción de la iglesia. Lo interesante del cómic es que traza una constante conexión entre el pasado y el presente con el uso de anacronismos en los paisajes y en el lenguaje, que se realzan a través del humor, creando una atmósfera (junto a las esperanzas ilusas de los personajes) de delirio absoluto, como indica el título.

Al recibir un maltrato por parte de Ignacio y Rufino, los cargueros que llevan su equipaje ponen en duda que estos sean “gente de bien”. Así, los autores juegan con el uso que se ha dado en la política colombiana a este término para referirse a personas afines a las ideas conservadoras. A través del anacronismo que sirve como chiste, se hace una crítica tenue pero ingeniosa tanto a la élite colombiana del siglo XIX como a la de hoy en día. También hay un segmento del cómic en el que, estando los protagonistas ya en Europa, se montan a un carruaje halado por caballos y dicen que debería haber un transporte así en Bogotá porque la movilidad en la capital es “muy del siglo pasado”. Hoy en día una de las quejas más recurrentes sobre la vida en Bogotá es, precisamente, la movilidad. El chiste ayuda a apelar al lector, pero también le deja saber que los sistemas de transporte entre las ciudades colombianas y europeas han sido desiguales desde hace siglos.

En otro punto de esta misma obra, se hace referencia al coronavirus (el cómic se terminó en 2020), lo que encaja con las dificultades de control de enfermedades en el siglo XIX. Hay una alusión a la cuarentena y una conexión pasado-presente cuando, al llegar a Génova, los protagonistas pasan cuarenta días encerrados. Esta realidad había desaparecido de nuestras vidas hasta la cuarentena decretada durante el Covid 19. También hay un uso del humor más sencillo, por ejemplo, con el saludo “*Bon yurt*”, expresión que recoge la pronunciación colombiana del saludo francés, aludiendo también a un producto de consumo común en Colombia.

36 Sylvain Venayre y Étienne Davodeau, *La balade nationale. Les origines*, tomo 1 de *Histoire dessinée de la France* (Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée, 2017), 47.

37 Séra, citado en Adrien Genoudet, *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle* (París: Le Manuscrit, 2015), 162.

38 Jornada *BD et histoire: Faire équipe*, Mesa redonda n° 3: Sylvain Venayre y Étienne Davodeau. “Auteurs de bande dessinée et historiens: quels dialogues et quelles collaborations?”, 28 de abril de 2023.

39 Olga Acosta, John Naranjo y Adalberto Camperos (Electrobudista), *Delirantes* (Bogotá: Rey Naranjo Editores, 2020).

A pesar de que los hechos de la historia estén situados en el pasado, la forma en la que se narra sucede a través de elementos del presente que generan un gran enganche con el lector. A partir de este lenguaje burlesco se amplía la posibilidad de la mofa a los propios personajes, lo que hace que se entiendan mejor las características concretas (o personalidades) que tienen. De esta manera, se logra no solo hacer un relato más divertido, sino tener personajes memorables que complejizan la historia por sus características (y, así, tienen más “agencia” en el relato), lo que funciona como una excelente estrategia narrativa. Una limitación —aunque también es una de sus virtudes— es que se trata de un cómic dirigido a un público concretamente colombiano.

En la colección *Histoire dessinée de la France*, la voluntad de conectar pasado y presente a través del humor y de los anacronismos es igualmente constante. En el tomo 1, la trama hace convivir seis personajes, hombres y mujeres, de distintas épocas de la historia francesa⁴⁰. Los autores recurren a este absurdo para transmitir mensajes sobre el quehacer histórico y la reconstrucción a la que proceden los historiadores. Es un ejemplo de cómo una intriga ficcional puede transmitir historia y de la manera en que el chiste puede comunicar un mensaje complejo. En esta obra, constantemente hay tensiones entre los protagonistas, que dan paso a explicaciones: son malentendidos por el contexto en el que se ubica cada uno (en particular los que desconocen evoluciones relacionadas con el racismo y el feminismo).

En el tomo 3 de esta colección, las divinidades aparecen como jóvenes de hoy, vestidas a la moda del siglo XXI y no drapeadas como suelen representarse los dioses y las diosas de la antigüedad⁴¹. En el tomo 4, hay una alusión a las películas de *Star Wars* con la fórmula “*Je suis ton père*” —el famoso “*I’m your father*”. La pronuncia un esqueleto que, al ponerse un casco, explica así a Clodoveo por qué sabe más que él acerca de cómo vestían los francos en la temprana Edad Media⁴². Es un guiño que incluso quienes no han visto las películas pueden entender dado su amplio arraigo en la cultura popular. En el tomo 6 un personaje viaja al pasado a hacer entrevistas buscando entender lo que sucedió, pero no le deja tiempo a su entrevistado para responder: resulta cómico porque remite el lector a la superficialidad de los medios de comunicación actuales⁴³.

En el tomo 10 hay igualmente chistes y conexiones anacrónicas con el presente⁴⁴. Catalina de Médici se queja de que siempre se la represente como una vieja y gorda viuda negra. Es una leyenda a la que contribuyó, pero, como en el cómic puede opinar, quiere ser representada como fue en otras épocas de su vida. Por unas páginas la dibujan joven y flaca, pero más adelante reaparece quejándose de ser una viuda negra. Con ello, el peso de la tradición gana, pues está anclado en los espíritus, lo que se convierte en una reflexión sobre la representación muy estereotipada e inmóvil que nos hacemos del pasado. Un guiño al presente es la alusión a la problemática laboral de los actores de teatro secundarios (“*les intermittents du spectacle*”): por ser temporales, sus condiciones de trabajo son inciertas y, periódicamente, entran en huelga. Como la trama de este episodio se narra mediante una película donde aparecen actores de reparto, la conexión es entendible para

40 Venayre y Davodeau, *La balade*.

41 Blaise Pichon y Jeff Pourquié, *Pax romana! D’Auguste à Attila*, tomo 3 de *Histoire dessinée de la France*, 2018.

42 Bruno Dumézil y Hugues Micol, *Les temps barbares. De la chute de Rome à Pépin le Bref*, tomo 4 de *Histoire dessinée de la France* (Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée, 2018).

43 Florian Mazel y Vincent Sorel, *Chevaliers, moines et paysans. De cluny à la première croisade*, tomo 6 de *Histoire dessinée de la France* (Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée, 2019).

44 Foa y Poche, *Sacrées guerres*.

el lector que conoce la actualidad francesa. Un último ejemplo son unas escenas que aluden a los videojuegos para mostrar cómo se eliminó un clan enemigo: una estrategia de salto al presente que da un respiro humorístico al lector en medio de una historia compleja (a pesar de las ayudas que la misma narración ofrece en términos de explicar fechas, personajes y acontecimientos).

1.4 El uso de *dossiers*

Hacer un cómic de historia es crear un “saber nuevo”, como diría Jablonka, en tanto que la investigación con fuentes para la reconstrucción histórica debe complementarse con otra para la recreación de lo visual. Dibujar un relato histórico requiere informarse sobre cómo era y dónde ocurrió. Hay que tratar de restituir códigos corporales pasados, fisionomías, formas de vestir de diferentes grupos sociales, en fin, numerosos aspectos que no se requiere reconstituir sino para un producto visual. Lo mismo sucede con lo hablado. En ninguno de los dos casos resulta fácil la investigación: hay que recurrir, para el aspecto visual, y no siempre con suerte, a fotografías, pinturas, planos, mapas, descripciones, y, para la oralidad pasada, a procesos judiciales y obras de teatro. Para lograr esto, en los cómics de historia la ficción es limitada, controlada, plausible: el historiador vela por la verosimilitud de la reconstrucción visual y oral del pasado.

La inclusión de un *dossier*, o cuaderno anexo, puede ser la forma para ofrecer al lector indicaciones directas sobre cómo se procedió y de qué material se disponía, así como el espacio con qué manifestar el interés en la credibilidad y transparencia por parte del autor. La colección francesa *Ils ont fait l'histoire* incluye así un *Making of* muy profesional. Ahí se explican las elecciones narrativas realizadas y se dan aclaraciones metodológicas relativas al caso concreto. En el volumen sobre Felipe el Hermoso, se habla de las fuentes disponibles, la cuestión de las imágenes medievales y las convenciones iconográficas tomadas por el equipo; en el volumen sobre Catalina de Médici, de la sobreabundancia de relatos y el rol de las anécdotas; en el volumen sobre Isabel I, del carácter partidario de la documentación, el peso de las vicisitudes infantiles en su personalidad, la cuestión del celibato y la decisión de cómo representar a la reina Tudor; en el volumen sobre Jean Jaurès, de la profusión de fuentes visuales, la inclinación por su último combate pacifista y la representación de su resistencia física⁴⁵.

Otro tipo de *dossier* ofrece información histórica complementaria o de contexto, como en el caso de la colección de Oxford University Press, en el de la *Histoire dessinée de la France*, o en la misma *Ils ont fait l'histoire*, así como también en *El antagonista*. Los autores sintieron que necesitaban dar elementos al lector para que se ubicara mejor en el tiempo y tuviera los datos necesarios para entender el contenido a cabalidad. Por ejemplo, en la colección de Oxford University Press, el extenso *dossier* —más largo que el mismo cómic— incluye un amplio contexto histórico, transcripción y comentarios sobre las fuentes primarias, mapas y gráficas, reflexiones historiográficas y orientaciones para usar en el salón de clase.

Un tipo de *dossier* muy particular, finalmente, es el que propone la serie *Alix Senator* (cuya trama es totalmente ficcional en un marco histórico serio), que invita al lector a interactuar en su

45 Colección *Ils ont fait l'histoire* 20 vols. (Grenoble: Glénat / Fayard, 2014-2017).

página web jugando “verdadero o falso”. Aquel puede determinar en dónde y cómo, en un marco de acontecimientos, personajes y ambientes históricos, los autores dejaron volar su imaginación para llenar zonas grises⁴⁶.

2. Mensajes sobre el quehacer histórico

La posibilidad de transmitir mensajes acerca del quehacer histórico se constituye en una de las grandes oportunidades del cómic. Aquí abordamos de qué hablan los cómics en relación con el oficio del historiador, es decir, qué mensajes transmiten sobre el quehacer histórico. Son cinco los elementos que queremos tratar: las temáticas y los problemas de investigación abordados, las consideraciones historiográficas, el tratamiento de las fuentes primarias, los silencios de las fuentes y las reflexiones explícitas sobre la disciplina.

2.1 Temáticas y problemas de investigación

Las temáticas sobre las que versan los cómics recientes están en plena coincidencia con lo que investigan los historiadores. Si son de historia nacional, o sobre sus personajes heroicos, lo hacen con el afán de revisitar los mitos y los lugares comunes, para ofrecer una lectura actualizada basada en investigación. Este relato revisitado de la nación es el propósito de la *Nueva Historia Mínima de México* y de la *Histoire dessinée de la France*. La colección mexicana propone “una manera distinta de conocer nuestro pasado”, busca que el lector repiense periodos de la historia nacional, conozca los hechos más significativos y la gestación de los profundos cambios de la historia del país⁴⁷. La colección francesa “propone una relectura original y abrasiva del relato nacional”, desmonta los mitos nacionales, corrige ideas heredadas, reflexiona sobre el poder de las imágenes que acompañan el relato de la nación, muestra cómo ciertas tensiones nacionales actuales hunden sus raíces en el pasado y confronta versiones opuestas sobre acontecimientos conocidos⁴⁸. Por su parte, el propósito de la colección francesa *Ils ont fait l'histoire* es ofrecer una nueva mirada a los héroes nacionales, lo que expresan los editores así: “La vida de los grandes personajes fascina y a la vez nos permite aprehender una época. ¿Quiénes eran realmente, y cómo y por qué marcaron la Historia con su huella?”⁴⁹.

Más conectados aún con lo que investigan los historiadores, muchos autores de cómics han elegido enfocarse en comunicar historiografía reciente sobre actores subalternos, historia desde abajo y microhistoria. Así, cuando parten de lo micro, o trabajan temas monográficos, en general desconocidos para el público, lo hacen como punto de entrada para abordar problemáticas complejas, por ejemplo, la del binomio libertad/esclavitud, la situación de las mujeres o de los obreros. Una historia a escala personal es la ventana para dar cuenta del contexto en el que ocurre y de la transversalidad de una realidad. Los ejemplos son numerosos, aquí van unos.

46 www.alixsenator.com. La colección de *Alix Senator* es publicada por la editorial Casterman, basada en la obra de Jacques Martin, con guion de la historiadora Valérie Mangin e ilustraciones de Thierry Démarez.

47 Contraportadas, Colección *Nueva Historia Mínima de México*. *Adaptación gráfica* (México: El Colegio de México / Turner).

48 Contraportadas, Colección *Histoire dessinée de la France* (Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée).

49 Contraportadas, Colección *Ils ont fait l'histoire* (Grenoble: Glénat / Fayard).

En *Abina and the important men*, la apuesta fue visibilizar el poder de la lógica letrada sobre los subalternos a través del relato de una esclavizada ashanti, sometida por otros africanos, quien busca demostrar, sin éxito, que sí está privada de la libertad. Su frustración en lograr esta demostración en un juzgado está atravesada por el poder que ejercen sobre el mundo los “*important men*”⁵⁰. En otro libro de la misma colección, a través de la figura de un boxeador judío inglés, los autores logran dar cuenta de problemáticas de finales del siglo XVIII, tales como la experiencia de un grupo marginalizado en Inglaterra, la relativa tolerancia religiosa, la importancia cultural y social del deporte, la masculinidad y, en últimas, el nacionalismo que se consolida en paralelo con la Revolución francesa, el surgimiento de nuevos o renovados Estados y la aparición de ciudadanos⁵¹.

La traumática experiencia del francés Jacques Le Moyne se cuenta en *Florida*. Este cartógrafo protestante emigrado a Londres en el contexto de las guerras de religión es el pretexto para hablar de la intolerancia religiosa en Europa noroccidental, de la competencia por los territorios americanos codiciados por los europeos, del poder de la cartografía, así como de la imprenta, de la condición femenina en un mundo profesional de hombres y del trauma generado por la guerra⁵². Por su parte, *El antagonista* relata dos años de la vida del mulato Remigio Márquez en la República de Colombia, recién independizada, lo que permite a los autores dar cuenta de la apropiación del principio republicano de igualdad a la par de la vigencia de las tensiones socioraciales, del papel de la prensa y de la consolidación de una opinión pública, de los responsables del contrabando y de las dificultades de combatirlo⁵³.

En *Les esclaves oubliés de Tromelin*, Savoia tomó partido por contar la historia desde el punto de vista de los naufragos (esclavizados arrancados de la isla de Madagascar), y no desde el de los esclavistas franceses. Esta postura se expresa por el idioma de los diálogos entre esclavizados y sus monólogos, que es el principal, mientras que cuando los franceses hablan, lo que el lector ve son símbolos incomprensibles y es en los captions (leyendas o descripciones que acompañan las imágenes) donde se informan sobre lo que sucede con estos últimos. Los personajes centrales no son los de siempre (europeos), sino los de abajo: sujetos subordinados, a quienes el autor dio voz y rostros⁵⁴. Asimismo, podemos mencionar la estrategia elegida por una *graphic history* estadounidense, que consistió en usar distintas formas de contorno, con diferente color en los bordes de los globos de texto, para distinguir los diálogos de los colonizadores franceses de los de los colonizados vietnamitas, manera con la que los autores plantearon la cuestión de la segregación⁵⁵.

Todos estos ejemplos dan cuenta del poder del cómic para narrar y dar a entender contextos e historias más grandes (y estructurales) a través del foco a la historia de alguien en particular y su vida cotidiana. La apuesta historiográfica por la microhistoria en el cómic es no solo posible, sino

50 Trevor R. Getz y Liz Clarke, *Abina and the important men. A graphic history* (New York / Oxford: Oxford University Press, 2012).

51 Ronald Schechter y Liz Clarke, *Mendoza the Jew. Boxing, Manliness, and Nationalism. A graphic history* (New York / Oxford: Oxford University Press, 2013).

52 Dytar, *Florida*.

53 Laurent, Egea y Vega, *El antagonista*.

54 Savoia, *Les esclaves*.

55 Getz, “Comics”, donde se refiere como ejemplo a Michael G. Vann y Liz Clarke, *The Great Hanoi Rat Hunt: Empire, Disease, and Modernity in French Colonial Vietnam* (Nueva York: Oxford University Press, 2018).

además provechosa: hace más fácil y accesible el entendimiento de la historia, permite generarla en forma de relatos, y en últimas, le permite entender al lector que él o ella también son sujetos históricos, a pesar de no ser necesariamente actores de la gran historia política.

2.2. Construcción historiográfica y perspectivas

Así como el autor plantea la propuesta historiográfica de un cómic en diálogo con el saber disciplinar acumulado, la reconstrucción en que incurre, parte del conocimiento promedio que tiene la gente sobre la historia de su país. Este conocimiento común suele construirse desde la escuela primaria o secundaria, o mediante los clásicos de la literatura, donde caben los cómics tradicionales. Por ejemplo, *L'enquête gauloise*, tomo 2 de *L'histoire dessinée de la France*, está pensado a partir del zócalo que ha proveído a los franceses durante los últimos cincuenta años el cómic *Astérix y Obélix* sobre los galos contemporáneos a Julio César. Ello permite ir desmontando los estereotipos, las generalizaciones y los errores históricos, y, en su lugar, proponer conocimientos basados en evidencias arqueológicas⁵⁶. A su vez, el tomo 4 explica cómo el perfil de Clodoveo creado por el historiador Henri Grégoire (más conocido como el abate Grégoire), que estudian en sus años escolares todos los franceses, es una invención cuyo objetivo fue político en pro de la imagen nacional⁵⁷.

En general, como bien muestra el tomo 1 de la colección, muchos de los mitos históricos son construcciones hechas por historiadores y novelistas del siglo XIX. Tanto este volumen como los otros se proponen visitar algunos mitos de la historia nacional: quieren poner en evidencia las imágenes falsas creadas por la historiografía decimonónica que son un obstáculo para el entendimiento correcto de los siglos anteriores. Los autores no proponen otro relato nacional, sino que muestran los cuestionamientos de los historiadores y arqueólogos, y evidencian cómo sus investigaciones empíricas proponen una historiografía actualizada⁵⁸.

En la colección del Colegio de México, ocurre lo mismo cuando la narración del abuelo se construye sobre lo aprendido por su nieto en el colegio, cuando el conferencista parte de lo que sabe su público o cuando el librero construye sobre los elementos que conoce el potencial comprador de la librería. La propuesta aquí es partir de información básica conocida de todos, pero parcialmente errónea, para compartir conocimientos actualizados y revisitados por los historiadores profesionales de hoy⁵⁹.

Algunos cómics optan por informar a sus lectores sobre la existencia de perspectivas diferentes de experimentar los sucesos o acerca de las miradas que se les dan desde distintos ángulos, es decir, en últimas, de exponer variados enfoques historiográficos sobre los hechos históricos. Es el caso en *¡Ese maldito Allende!*⁶⁰, donde se presentan en paralelo las historias contadas por Salvador Allende y Augusto Pinochet, ambos desde que son niños. En *Les invisibles*⁶¹, las hazañas y los

56 Jean-Louis Brunaux y Nicoby (Nicolas Bidet), *L'enquête gauloise. De Massilia à Jules César*, tomo 2 de *Histoire dessinée de la France* (Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée, 2017).

57 Dumézil y Micol, *Les temps*, 36.

58 Venayre y Davodeau, *La balade*.

59 Colección *Nueva Historia Mínima de México. Adaptación gráfica* (México: El Colegio de México / Turner).

60 Jorge González y Olivier Bras, *¡Ese maldito Allende!* (Santiago: Grafito Ediciones, 2016).

61 Jean Harambat, *Les invisibles. Des ravages de la gabelle en Gascogne et des grandes peines qui s'en suivirent* (Tournai: Futuropolis, 2008).

reveses del joven Audijos —líder campesino opuesto a la gabela en el sur de Francia en 1665— se relatan desde la perspectiva de tres mujeres, sucesivamente su madre, su hermana y su esposa, cada una proponiendo una faceta distinta del personaje y un momento particular de su vida.

2.3 Las fuentes primarias y su lugar en la investigación histórica

Muchos cómics muestran al lector fuentes primarias, porque reproducen manuscritos, periódicos, pinturas, piezas arqueológicas, y les dan un rol protagónico, en volúmenes como *Peterloo*, *El antagonista*, *Mendoza the Jew* y *Les esclaves oubliés de Tromelin*, así como en colecciones como la adaptación gráfica de la *Nueva Historia Mínima de México* e *Histoire dessinée de la France*⁶². Todos usan las evidencias que ofrece el material de primera mano: pocos optan por dejar las fuentes primarias implícitas; la mayoría las quiere visibilizar. El valor del archivo en el trabajo del historiador y la centralidad de la consulta de fuentes de primera mano también hacen presencia en los cómics. Por ejemplo, en el tomo 10 de la *Histoire dessinée de la France* se ve un historiador en los Archivos Nacionales, reclamando y consultando un manuscrito.

En ciertos cómics, la presencia de las fuentes primarias no es explícita, sino que se toma como inspiración. Puede usarse para la reconstrucción visual (es el caso con las acuarelas del siglo XIX en *El antagonista* y en *Delirantes* y con los mapas de la época moderna en *Florida*). O puede ser también la base de los diálogos y monólogos, como son las deposiciones de los testigos del juicio en *Abina and the important men* y las cartas a las autoridades en *El antagonista*. En estos casos, la identificación es más compleja para el lector, que suele comprender esto porque se informa sobre el cómic consultando el anexo incluido por el autor, leyendo una reseña de la obra, encontrando una entrevista hecha al autor o revisando la página web del ilustrador⁶³.

2.4 Los silencios de las fuentes

Sobre los silencios de las fuentes, varios cómics son explícitos. Uno de los mayores logros de la historia gráfica *Abina and the important men* es su capacidad para transmitirle al lector esta evidencia de que las fuentes no hablan de todo, de que hay silencios en las fuentes, que hay voces excluidas y preguntas del investigador que no reciben respuestas.

En *La balade nationale*, encontramos comentarios sobre la representación de algunas mujeres del pasado. De Juana de Arco no existe ningún retrato, solo se conoce lo que reportan las fuentes de su juicio. En el cómic, primero se le dibuja con armadura y luego se le retrata despojándose de ella, como un gesto de liberación. Para producir *La muerte de Guernica*, el ilustrador tuvo que imaginar la apariencia de dos personajes históricos secundarios y le hizo falta contar con registros visuales de ciertas escenas⁶⁴. El desconocimiento sobre cómo eran los actores subalternos es generalizado, así que, por ejemplo, en *El antagonista*, aparte de una aparición de Simón Bolívar, los demás personajes debieron ser creados desde cero por el ilustrador.

62 Títulos ya citados, excepto: Polyp (Paul Fitzgerald), Eva Schlunke y Robert Poole, *Peterloo: Witnesses to a Massacre* (Oxford: New Internationalist, 2019).

63 Ejemplos no exhaustivos de ello son: el *dossier* titulado “Making of” en cada volumen de la colección *Ils ont fait l’histoire*; la reseña de Annie Bandy de *Les esclaves oubliés de Tromelin* en *The French Review* 90, n.º3 (2017); la entrevista al autor de *Abina* (Getz, “Comics”), o la página web del autor de *Florida* www.jeandytar.com.

64 Néstor Cenizo, “‘La muerte de Guernica’: cuando el ensayo histórico llega a las viñetas”, *www.eldiario.es*, 16 de abril de 2017.

Hay que darles apariencia a los actores, pero también se pueden dejar rostros indefinidos. Las caras y los cuerpos de la gente del común, incluso de mandos medios, no suelen ser conocidos, así como tampoco su vestimenta exacta, aun si se conocen sus nombres y quizás algún detalle físico. Cuando no se dispone de representaciones visuales, en general es posible contar con fuentes que permiten crear unas fisionomías plausibles. La legitimidad se obtiene de la verosimilitud y de la responsabilidad profesional del historiador, dice Di Meglio⁶⁵.

Las representaciones pictóricas (útiles para conocer la arquitectura, la vestimenta y las fisionomías de diferentes épocas) pueden haber sido elaboradas según códigos particulares que imposibilitan su uso, como es el caso con los códigos del barroco para el mundo colonial hispanoamericano. Los edificios (o la ropa) pueden haber desaparecido; a veces están en pie y han sufrido modificaciones, en cuyo caso pinturas y fotografías (antiguas y recientes) pueden ser utilizadas, cotejándolas para evitar errores. Muchos otros aspectos —clima, paisaje, color y uso de los objetos, etc.— pueden no estar documentados (ojo, a veces sí lo están) y se debe recurrir a la confrontación de fuentes escritas y visuales para lograr la verosimilitud. Este trabajo de investigación al que procede el autor puede verse incluido en el cómic.

Encontrar rastros de cómo se hablaba en tiempos pasados suele ser complejo y es ahí donde la imaginación quizás deberá jugar un mayor papel. En paralelo a esta dificultad con la oralidad pasada, el cómic debe ser inteligible para un público no familiarizado con fórmulas de antaño, lo que obliga a veces a los autores a tomar la decisión de modernizar radicalmente el lenguaje. Eso puede también ayudar a conectarlo mejor con el lector de hoy.

2.5 Reflexiones explícitas sobre la historia

Varios cómics reflexionan sobre la historia como disciplina con frases de algún actor o insertan al investigador en sus páginas. Las historias gráficas de Oxford University Press eligieron dar un espacio al historiador que investigó el caso contado: en *Abina and the important men* y en *Mendoza the Jew* los historiadores se incluyen reflexionando sobre sus respectivos problemas de investigación.

En *Les esclaves oubliés de Tromelin*, el ilustrador Savoia, que participó de la aventura de excavación arqueológica y de la vida insular voluntaria, involucró reflexiones sobre el quehacer histórico en la parte dedicada al diario de abordó. Al asistir al desentierro de objetos por los arqueólogos, expresa: “Entramos en contacto directo con la historia”. Más adelante elabora: “Tan pocas cosas persisten del paso de los naufragos, y es tan difícil apreciar su sentido. Dos siglos, a escala de la humanidad, son ridículos, y, no obstante, ya no tenemos las claves de lectura adaptadas”. Al referirse a las fuentes arqueológicas y a los manuscritos que se conservan a propósito del naufragio —archivos de la marina y registros administrativos—, se refiere a los “testimonios dispersos por el tumulto de la historia”⁶⁶.

Estas tres cortas referencias al quehacer histórico aluden a diferentes realidades del trabajo del historiador: la emoción de conectarse con actores del pasado a través de fuentes indirectas, la posibilidad de la incompreensión y del anacronismo, la incierta conservación de los rastros del pasado a través del tiempo. Con su trabajo y con estas fórmulas, Savoia hace un enorme aporte a la comunicación de la historia y, sobre todo, del quehacer histórico por medio del cómic.

65 Di Meglio, “Wolf”.

66 Savoia, *Les esclaves*, 47, 49 y 94.

La colección *Histoire dessinée de la France* es rica en explicaciones del quehacer histórico. En el tomo 1, se lee “es a eso a lo que sirven los historiadores: contar la historia de los que no escribieron nada”. En el tomo 10 aparece un personaje que, además de ser un actor de reparto de la película que se está filmando, es historiador. Ante la duda de otros actores sobre determinadas afirmaciones, este dice: “en historia hay que confrontar los puntos de vista, hay que matizar”. Antes de esto, venía exigiéndole pruebas de las afirmaciones a otro actor del relato, a lo que este responde que los archivos están llenos de pruebas, que basta con ir a la biblioteca. Como contemporáneo de la monarquía del siglo XVI, alude a la biblioteca real, lo que el historiador le corrige enseguida: es la Biblioteca Nacional, insistiendo así en el cambio como característica mayor de la disciplina y recordándole al lector de hoy que su país no siempre fue una república ni una democracia. Este asunto del cambio como elemento central del pensamiento histórico aparece también en el tomo 1: pasando al lado del Arco del Triunfo parisino, uno de los personajes consulta a los demás sobre tomarse un refresco, a lo que otro responde: “en mi tiempo, no se le pedía la opinión a todo el mundo; ¡para eso había jefe!”⁶⁷.

Conclusiones

Aunque comunicar el quehacer histórico no es monopolio de los historiadores ni en todos los títulos del subgénero se encuentra la misma fuerza en la intención de transmitir particularidades sobre esta disciplina, quisimos subrayar la importancia del formato del cómic para tratar el oficio del historiador, las investigaciones históricas y la especificidad de pensar históricamente.

A lo largo del texto estudiamos cómo los cómics logran comunicar el quehacer del historiador en dos esferas. Una que tiene que ver con estrategias narrativas, como el tratamiento de la voz del narrador, variados recursos visuales, el humor y el anacronismo y el uso de *dossiers* que, al ser analizadas, resultan provechosas para entender las decisiones del historiador al momento de elaborar su historia. Otra tiene que ver con contenidos que permite abordar el cómic: temáticas conectadas a la producción académica, enfoques historiográficos, el tratamiento de fuentes primarias y sus silencios, así como de mensajes explícitos. El formato tiene una gran potencialidad para hacer entender *cuál* es el oficio del historiador y las complejidades que implica su tarea.

A la vez que una entrada a este mundo, el presente artículo es también una invitación a los historiadores a aceptar la apuesta del cómic y a multiplicar las experiencias que tienen con este quienes trabajan con la historia. Los historiadores, así como los docentes de bachillerato y universidad, tienen en el formato del cómic un aliado para hacer inteligible a todo tipo de audiencias su aporte a la sociedad.

67 *Histoire dessinée de la France*, t. 1, 50; t. 10, 33 y 29; t. 1, 37.

Bibliografía

Fuentes primarias

Cómics

1. Baudoin, Edmond y Jean Marc Troubet (Troubs). *El sabor de la tierra* [2013]. Bilbao: Astiberri, 2013.
2. Brunaux, Jean-Louis y Nicoby (Nicolas Bidet). *L'enquête gauloise. De Massilia à Jules César*, tomo 2 de *Histoire dessinée de la France*. Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée, 2017.
3. Colección *Alix Senator*. Luçon: Casterman, 2015-2017, por Jacques Martin, Valérie Mangin y Thierry Démarez.
4. Colección *Ils ont fait l'histoire*. Grenoble: Glénat / Fayard (2014-2017).
5. Colección *Nueva Historia Mínima de México. Adaptación gráfica*, México: El Colegio de México / Turner, 2012-2017.
6. Dumézil, Bruno y Hugues Micol. *Les temps barbares. De la chute de Rome à Pépin le Bref*, tomo 4 de *Histoire dessinée de la France*. Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée, 2018.
7. Dytar, Jean. *Florida*, Tournai: Delcourt, 2018.
8. Fetter-Vorm, Jonathan, y Ari Kelman. *Battle lines. A graphic history of the Civil War*. New York: Hill and Wang, 2015.
9. Foa, Jérémie y Pochep (Philippe Pochep). *Sacrées guerres, de Catherine de Medicis à Henri IV*, tomo 10 de *Histoire dessinée de la France*. Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée, 2020.
10. Gabella, Mathieu, Étienne Anheim, Valérie Theis y Christophe Regnault. *Philippe le Bel*, Colección *Ils ont fait l'histoire*. Grenoble: Glénat / Fayard, 2014.
11. García, José Pablo y Javier Cercas. *Soldados de Salamina*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2019.
12. Getz, Trevor R. y Liz Clarke. *Abina and the important men. A graphic history*. New York / Oxford, Oxford University Press, 2012.
13. González, Jorge y Olivier Bras. ¡Ese maldito Allende! [2015]. Santiago: Grafito Ediciones, 2016.
14. Harambat, Jean. *Les invisibles. Des ravages de la gabelle en Gascogne et des grandes peines qui s'en suivirent*. Tournai: Futuropolis, 2008.
15. Jiménez, Miguel, José Luis Jiménez y Andrés Cruz. *Los Once*, Bogotá: Laguna Libros, 2014.
16. Laurent, Muriel, Rubén Egea y Alberto Vega. *El antagonista. Una historia de contrabando y color*. Bogotá: Uniandes, 2013.
17. Mazel, Florian y Vincent Sorel. *Chevaliers, moines et paysans. De Cluny à la première croisade*, tomo 6 de *Histoire dessinée de la France*. Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée, 2019.
18. Ojeda, Diana, Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz. *Caminos condenados*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana [Pensar - CEEP] / Cohete Cómic-Laguna Libros, 2016.
19. Pichon, Blaise y Jeff Pourquié. *Pax romana! D'Auguste à Attila*, tomo 3 de *Histoire dessinée de la France*. Palaiseau: Editions La Découverte / La Revue Dessinée, 2018.
20. Polyp (Paul Fitzgerald). Eva Schlunke y Robert Poole. *Peterloo: Witnesses to a Massacre*, Oxford: New Internationalist, 2019.
21. Prado, Pedro. *Santa María 1907: la marcha ha comenzado*. Santiago: Lom, 2014.
22. Reyes, Carlos y Rodrigo Elgueta. *Los años de Allende. Novela gráfica*. Santiago: Hueders, 2015.
23. Savoia, Sylvain. *Les esclaves oubliés de Tromelin. D'après les recherches menées par Max Guérout (GRAN), Thomas Romon (INRAP) et leur équipe*. Palaiseau: Dupuis Aire Libre, 2015.

24. Schechter, Ronald y Liz Clarke. *Mendoza the Jew. Boxing, Manliness, and Nationalism. A graphic history*. New York / Oxford: Oxford University Press, 2013.
25. Spiegelman, Art. *Maus. Relato de un superviviente*. Bogotá: Penguin Random House Grupo editorial, 2014.
26. Venayre, Sylvain y Étienne Davodeau. *La balade nationale. Les origines*, tomo 1 de *Histoire dessinée de la France*. Palaiseau: Éditions La Découverte / La Revue Dessinée, 2017.

Fuentes secundarias

27. Alary, Viviane. “Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico”, *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* 4 (2022): 29-34.
28. Asión, Ana y Julio Gracia (coords.). *El cómic. Relatos conectados con otras artes*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024.
29. Baile, Eduard, Joan Miquel Rovira y José Rovira. “Para una revisión bibliográfica sobre cómic y educación. La historieta como el libro de texto del futuro”, *Tebeosfera: cultura gráfica*, n.º 18, (2021): s.p. En Línea: https://revista.tebeosfera.com/documentos/para_una_revision_bibliografica_sobre_comic_y_educacion_la_historieta_como_el_libro_de_texto_del_futuro.html
30. Bandy, Annie. “*Les esclaves oubliés de Tromelin* by Sylvain Savoia (review)”, *The French Review* 90, n.º3 (2017): 217-218. <https://doi.org/10.1353/tfr.2017.0366>
31. Bayúgar, Adolfo y Ariel Martinelli. *Tortas fritas de polenta*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas, 2016.
32. Carballés, Jesús Alonso y Touton, Isabelle. “Historia, conflictos y cómic. Introducción”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* 43 (2021): 11-17.
33. Cenizo, Néstor. “‘La muerte de Guernica’: cuando el ensayo histórico llega a las viñetas”, *Eldiario.es*, 16 de abril de 2017, http://www.eldiario.es/andalucia/muerte-Guernica-ensayo-grafico-masacre_0_631687695.html (consultado el 22 de mayo de 2017).
34. Cossio, Jesús, Luis Rossell y Alfredo Villar. *Rupay. Violencia política en el Perú 1980-1985. Una historia gráfica* [2008]. Lima: Penguin Random House, Reservoir Books, 2016.
35. Cossio, Jesús, *Barbarie. Comics sobre violencia política en el Perú, 1985-1990*. Lima: Contracultura, 2010.
36. Cruz, Nicolás y Quique Palomo. *El golpe. El pueblo 1970-1973*. Santiago: Pehuén, 2014.
37. Chute, Hillary. *Why comics? Form underground to everywhere*. Nueva York: Harper, 2017.
38. Díaz, Álvaro (Huevo Díaz) y Ómar Campo (Oniri). *Raptados. Novela gráfica*. Santiago: Ocho libros, 2011.
39. Díaz, Ibi, Elisa Echeverría, Alexis Figueroa, Francisco Muñoz, Fabián Rivas, Claudio Romo y Vicente Plaza, *Lota, 1960. La huelga larga del carbón*. Santiago: Lom, 2014.
40. Di Meglio, Gabriel. “Wolf el lobo. Observaciones y propuestas sobre la relación entre producción académica y divulgación histórica”, *Nuevo Topo. Revista de historia y pensamiento crítico*, n.º 8 (2011): 107-120.
41. García, Tristan. “Enfance de la bande dessinée. L’art des images et des âges”, *Le Débat* 195, (2017/3): 117-130.
42. Genoudet, Adrien. *Dessiner l’histoire. Pour une histoire visuelle*. París: Le Manuscrit, 2015.
43. Getz, Trevor R. “Comics offer radical opportunity to blend scholarship and art”, *Aeon*, 29 de marzo de 2019, <https://aeon.co/ideas/comics-offer-radical-opportunity-to-blend-scholarship-and-art>
44. Gracia, Julio y Ana Asión (coords.). *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.

45. Gracia, Julio, Ana Asión y Laura Ruíz (Coords.). *Dibujando historias. El cómic más allá de la imagen*. Zaragoza: Prensas universidad de Zaragoza, 2021.
46. Groensteen, Thierry. *Comics and Narration*. Oxford: University Press of Mississippi, 2013.
47. Hernando, Jacobo. “Reyes de viñeta, reinos de papel. La desacralización de la monarquía medieval hispana en el cómic del siglo XXI”, *Medievalia* 26-1 (2023): 217-245.
48. Hernando, Jacobo. “De Gonzalo de Berceo (1963) a Nebrija (2022). La cultura escrita medieval y la historieta en España”, *Documenta & Instrumenta* 22 (2024): 53-73.
49. Hernando, Jacobo. “From Iberia to Hispania: The Conquest of the Iberian Peninsula in the Spanish Graphic Narrative (1940-2020)”, en *The Graphic Past: Comic and History in 21st-Century Spain*, editado por Elena Cueto Asín, Carmen Moreno-Nuño y Heather Campbell-Speltz, *Hispanic Issues On Line* 31 (2023): 36-57.
50. Hernando, Jacobo. “La historieta histórica ante la universidad. Oportunidades y usos en el aula del Grado y Máster de Historia”, en *Conocimiento compartido y educación*, editado por Carolina Flores Lueg y Marcos Gómez Puerta. Madrid: Editorial Dykinson, 2024, 411-419.
51. Hernando, Jacobo y Pilar Garrido. “Vivificar al-Ándalus en el comic español de los siglos XX y XXI. Aristas de una civilización”, *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* 24, n.º 2 (2024): 1353-1379.
52. Jablonka, Ivan. “Histoire et bande dessinée”, *La vie des idées*, 18 de noviembre de 2014, <http://www.laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html> (consultado 4 de noviembre de 2015).
53. Jablonka, Ivan. “Historia y Cómic: una perspectiva francesa”, *Cuadernos de Historia Contemporánea* 43 (2021): 19-30.
54. Jornada *BD et histoire: Faire équipe*, Mesa redonda n.º 3: Sylvain Venayre y Étienne Davodeau. “Auteurs de bande dessinée et historiens: quels dialogues et quelles collaborations?”, 28 de abril de 2023, <https://www.c2dh.uni.lu/thinkering/faire-equipe-quand-historien-ne-s-et-auteur-e-s-de-bande-dessinee-travaillent-ensemble>
55. Leguísamo, Pablo y Laura Fernández, *Tupamaros: La fuga 1971*. Montevideo: Dragon Comics – Loco Rabia, 2015.
56. Lesage, Sylvain. “La bande dessinée, entre *mainstream* et avant-gardes”, *Savoir/Agir* 44 (2018/2): 47-53.
57. McCloud, Scott. *Understanding Comics. The invisible Art*. Nueva York: Harper Collins, 1993.
58. Miller, Ann. *Reading Bande Dessinée*. Bristol: Intellect, 2007.
59. Ndalians, Angela. “Why Comic Studies?”, *Cinema Journal* 50, n.º 3 (2011): 113-117.
60. Pérez, Tania, Brittany Tullis y Ana Merino. “Introducción. El cómic: intertextualidades, discursividades y paratextos en el arte secuencial de América Latina”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 20, (2019), 11-15.
61. Pons, Álvaro y Noelia Ibarra. “Bases para una genealogía de la no-ficción en el cómic”, *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, n.º 40 (2024): 201-230. <https://doi.org/10.17398/1988-8430.40.201>.
62. Ribbens, Kees. “Popular understandings of the past. Interpreting History through Graphic Novels”, en *The Oxford Handbook of Public History*, editado por James B. Gardner y Paula Hamilton. New York: Oxford University Press, 2017: 105-119.
63. Robert, Martine. “Connaissance historique et bande dessinée. Propositions pour un savoir en images”, *Le Philosophoire, revue de philosophie*, n.º 20, (2003): 215-236, <http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-2-page-215.htm>

64. Ruíz, Gonzalo, “Héroes de piedra en papel: la prehistoria en el cómic”, *Complutum* 8, (1997): 285-310.
65. Santullo, Rodolfo y Matías Bergara. *Acto de guerra*. Montevideo: Belerofonte, 2010.
66. Vilches, Gerardo. “El cómic: ¿un arte secuencia? Una crítica al concepto de secuencia y la clasificación de las transiciones entre viñetas de Scott McCloud”, *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* 1, (2019): 203-217.



Muriel Laurent

Doctora en Estudios Internacionales de la Universidad Complutense de Madrid, España, y profesora titular del Departamento de Historia y Geografía de la Universidad de los Andes. Algunas de sus publicaciones y ediciones son: “[U]n gran país que se despierta al progreso’. La propaganda de Colombia en Bélgica, 1880-1914” en *El comportamiento internacional de Colombia en el siglo XIX: interlocutores, actores y temáticas*, editado por Muriel Laurent, Sandra Borda y Diego Jaramillo, (Bogotá: Ediciones Uniandes / Ediciones Universidad Externado de Colombia, 2024), 437-479 y 235-267; “Bélgica y Colombia: encuentros y desencuentros entre 1870 y 1914”, *Boletín de Historia y Antigüedades* 874 (2022): 219-273; *El sello de Amberes. Libros flamencos en Santa-fé, siglos XVI y XVII* (Bogotá: Ediciones Uniandes / Universidad del Rosario, 2021). Con Adolfo Polo y La Borda, “La experiencia de los empleados públicos de Hacienda, Nueva Granada 1821-1830: méritos y representaciones”, *Fronteras de la historia* 30, n.º 2 (2025) (en prensa). mlaurent@uniandes.edu.co, <https://orcid.org/0000-0002-0307-8247>

Valeria Borrero Ramos

Historiadora con opción en Geografía de la Universidad de los Andes. Entre sus intereses investigativos están la gestión del riesgo ambiental, la planificación urbana, la historia pública y la historia de los animales. Recientemente publicó: “The right to the city: The Formation of Resistance against Resettlement Policies in the *Ecobarrio* of Manantial and Triángulo Alto in Bogotá, Colombia”, en *Border-Crossing*, editado por Marcia C. Schenck (Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2024), 23-49; con Luis Sánchez Ayala, “La cartografía del empoderamiento: el caso del ‘Ecobarrio’ de Bogotá, Colombia”. *Revista Acordes*, n.º 11 (2023): 115-119; y “The Cartography of empowerment: the Ecobarrios of Bogotá”, *The Geographer: The magazine of the Royal Scottish Geographical Society*, (2022), en línea. v.borrero@uniandes.edu.co.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81182194005>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Muriel Laurent, Valeria Borrero

**Historia en viñetas: el potencial del cómic para pensar el
oficio del historiador ***

**History in Vignettes: The Potential of Comics to Think
About the Historian's Craft**

**História em cartuns: o potencial dos quadrinhos para
pensar a profissão do historiador**

Historia Crítica

núm. 96, p. 95 - 118, 2025

Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de los Andes,

ISSN: 0121-1617

ISSN-E: 1900-6152

DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit96.2025.05>