

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“NARRATIVAS SOBRE EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA Y SUS VÍCTIMAS
EN LOS CÓMICS DOCUMENTALES *LA PALIZÚA. USTEDES NO SABEN CÓMO HA SIDO
ESTA LUCHA Y SIN MASCAR PALABRA. POR LOS CAMINOS DE TULAPAS*”

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta:

LAURA CATALINA ANDRADE QUINTERO

Director: Dr. Sergio Rodríguez Blanco

Lectoras: Dra. Laura Marta Guerrero Guadarrama

Dra. Adriana Marcela Moreno Acosta

Ciudad de México, 2020

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1.	
Representaciones del conflicto armado en Colombia desde el Estado y construcción de otros imaginarios sobre la experiencia de la guerra	15
1.1 <i>Enmarcar</i> el conflicto armado.....	15
1.2 Representaciones y narrativas del conflicto desde el Estado colombiano	18
1.3 Más allá del relato estatal. Construcción de otros imaginarios del conflicto armado	21
Capítulo 2.	
Aproximación al cómic documental como medio para dibujar realidades sociales, políticas y culturales	31
2.1 Antecedentes e influencias del cómic documental	31
2.2 Hacia una definición del cómic documental	34
2.3 El cómic como documento. Evidencia en viñetas	38
2.4 El valor de la subjetividad en el cómic documental	42
Capítulo 3.	
Memoria, mapa y víctima: Análisis de los cómics documentales <i>La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha y Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas</i>	45
3.1 <i>Marcos</i> de partida	45
3.2 Focalización	51
3.3 La memoria a través del testimonio	54
3.4 Los lugares y los espacios a través del recorrido y el mapa	62
3.5 La víctima que atestigua y el poder de su testimonio	69
Conclusiones	80
Fuentes consultadas.....	86

Lista de imágenes90

Anexos93

Anexo I93

Anexo II 112

Anexo IV 122

Anexo IV 133

Anexo V 144

Introducción

Desde hace algunos años empecé a interesarme por el cómic y la novela gráfica¹ como medios para representar sucesos históricos y todas las complejidades que se entretajan en ellos. Tal vez el primer libro de este tipo que llegó a mis manos fue *Persepolis* de Marjane Satrapi. La historia de Irán era completamente desconocida para mí y muchas de las referencias que hacían parte de la narración me eran ajenas. A pesar de no conocer el contexto en el que se desarrollaba la trama, me atrajo el medio en el que estaba presentada. Al ser una obra de tipo autobiográfico, la autora nos introduce en un recorrido desde su niñez, en el Irán de los años ochenta, con el trasfondo de la Revolución Islámica, hasta su vida adulta a mediados de los noventa. La combinación del relato personal con las circunstancias sociales, políticas y culturales que se vivían en Medio Oriente durante esa época fue tal vez el aspecto que más llamó mi atención acerca de la obra. La experiencia de leer este tipo de historias a través de una narrativa gráfica y secuencial abrió mi curiosidad hacia las posibilidades que tiene el cómic para representar y cuestionar las realidades que nos circundan.

Ese primer acercamiento me motivó a leer muchos otros cómics y novelas gráficas que recurrían a sucesos reales para crear sus historias. Gran parte de estas obras eran extranjeras y gracias a ellas pude adentrarme en lugares, culturas y épocas desconocidas para mí hasta ese momento. En ese punto empecé a investigar si este tipo de obras existían en mi país, Colombia, y

¹ En el marco de la presente investigación, consideramos que el cómic y la novela gráfica son dos denominaciones que comparten un mismo lenguaje y adscribimos a su definición como “textos multimodales que frecuentemente, pero no en todos los casos, usan una combinación de palabras, imágenes y disposición de paneles para comunicar” (La traducción es mía). Véase Karin Kukkonen, “Comics as a Test Case for Transmedial Narratology,” *SubStance* 40, no. 1, 2011: 34-52. Asimismo, partimos del hecho que tanto el cómic como la novela gráfica comparten un rasgo de secuencialidad, lo cual supone que detrás de la disposición de las viñetas y los pictogramas está la idea del montaje. Sin embargo, reconocemos que la utilización de uno u otro nombre ha sido motivo de debate en el ámbito creativo, editorial y académico. Las dos obras de narrativa gráfica que serán abordadas en esta tesis han sido catalogadas como historias gráficas o cartillas por el Centro Nacional de Memoria Histórica, institución que las produjo; pero por sus características, su modo y estrategias de construcción, para efectos de esta investigación serán consideradas como cómics documentales y así serán nombrados a lo largo del texto.

aunque no eran muy numerosas, sí tenían algo en común: muchas de ellas giraban en torno al conflicto armado², a las víctimas de diferentes tipos de violencia y a las luchas que se han dado en medio de problemáticas derivadas de esa situación. Considero que usar el cómic para recordar conflictos tan complejos como el colombiano es una poderosa herramienta contra el olvido y la invisibilización.

Esa búsqueda me llevó a encontrar los dos cómics documentales que son parte de esta investigación, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018) y *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018). El encuentro se dio como resultado de haber leído previamente el cómic *Caminos condenados* (2018), en el que se abordan los temas del despojo de tierras, la ganadería extensiva y el acceso a los recursos hídricos como algunos de los desafíos del llamado posconflicto en Colombia. El guionista de este cómic, Pablo Guerra, y uno de sus dibujantes, Camilo Aguirre, también hacen parte del proyecto de *Sin mascar palabra* y *La Palizúa*. La elección de estas obras se debió entonces a una búsqueda dentro del cómic colombiano reciente guiada por los criterios de lo documental y de las problemáticas sociales, políticas y culturales que se desprenden del conflicto armado. En ellas encontré historias que, además de cumplir con estos criterios, presentaban una propuesta narrativa interesante tanto en lo textual como en lo visual, sumada a las tensiones y contradicciones de haber sido producidas por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH).³

Estas dos obras nos trasladan a dos lugares de la geografía colombiana marcados por la violencia, el despojo de tierras y el desplazamiento forzado ocasionados por diferentes actores armados y por el Estado mismo. Los recuerdos de los sobrevivientes son transformados en historietas e intentan reconstruir la memoria de lo sucedido para narrar su experiencia en medio del conflicto y las repercusiones en las comunidades y en el territorio. Los dos cómics documentales

² Algunas de las obras que entran en esta categoría son: *Ciervos de bronce* (2011) de Camilo Aguirre, en la que se aborda la persecución estatal y por parte de grupos paramilitares a organizaciones sindicalistas. *Los Once* (2014), de Miguel Jiménez, José Jiménez y Andrés Cruz, trata acerca de la toma al Palacio de Justicia por parte de la guerrilla del M19 en 1985, con una propuesta similar a la de *Maus* de Art Spiegelman, los personajes, ratones, palomas y otros animales, son antropomorfizados para representar este hecho histórico. *Caminos condenados* (2016) de Diana Ojeda, Pablo Guerra, Henry Díaz y Camilo Aguirre, aborda la problemática del despojo de tierras y el acaparamiento del agua en la región de Montes de María. *Estado fallido* (2018) de Daniel Collazos es un cómic que ahonda en el problema de las ejecuciones extrajudiciales que han tenido lugar en la última década por parte del Ejército de Colombia, los mal llamados “falsos positivos”. Estos son algunos ejemplos de esta aproximación desde el cómic a problemáticas derivadas de la violencia y el conflicto armado en Colombia.

³ El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) es una institución gubernamental encargada de preservar la memoria del conflicto armado colombiano y de llevar a cabo acciones para visibilizar esas memorias como parte de las medidas de reparación simbólica que el Estado debe realizar con las víctimas. Fue creado por la Ley de Víctimas y Restitución de tierras 1448 de 2011, y actualmente está dirigido por Darío Acevedo.

fueron hechos por el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (CNMH) como parte de las medidas del Plan Integral de Reparación Colectiva que busca dar verdad, justicia y garantía de no repetición a las víctimas del conflicto armado⁴.

Esta apuesta por el cómic ofrece nuevas posibilidades para darle relevancia a las microhistorias⁵, que desde las posturas de Justo Serna y Anacleto Pons son entendidas como relatos de historias mínimas que producen textos y que brindan aportaciones significativas para la configuración del discurso histórico. Desde su propuesta hablan de “una historia de efectos condicionales, cuya certeza no estamos en disposición de probar, pero cuya verosimilitud es bastante convincente.”⁶ En este sentido, esas historias particulares que están escondidas en los grandes relatos sirven como otra forma de aproximarse al conflicto armado colombiano para problematizar y cuestionar el juego de la representación de esa violencia; así como para completar los vacíos que pueden dejar esas perspectivas amplias en las que no permea la singularidad de la experiencia humana.

Abordar el tema del conflicto armado colombiano en relación con el desplazamiento forzado y sus víctimas desde los cómics documentales *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018) y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapás* (2018) es importante en diferentes niveles. En primer lugar, corresponde a un interés personal por las posibilidades que ofrecen la novela gráfica y el cómic para contar historias de no-ficción en las que se usa un enfoque documental para desarrollar las narrativas y construir las tramas. Por otro lado, el haber elegido este tema tiene que ver con el auge que esta forma documental del cómic ha adoptado en los últimos años, y que en el caso de Colombia ha servido como un vehículo para contar historias relacionadas con el conflicto. En este sentido, este trabajo de investigación brinda la posibilidad de reflexionar y analizar acerca de cómo ha sido representado el conflicto armado colombiano desde el lenguaje del cómic y las herramientas que este ofrece en términos visuales y narrativos.

⁴ El Plan Integral de Reparación Colectiva surge con la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1448 de 2011 y reúne todas aquellas acciones que se toman en concertación con las víctimas que sufrieron daños colectivos y violaciones a los Derechos Humanos en el marco del conflicto armado. Propende por la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de no repetición para las víctimas.

⁵ Los historiadores españoles Justo Serna y Anacleto Pons hacen una revisión del concepto de microhistoria desde posturas como las de Carlo Ginzburg y Edoardo Grendi, ambos historiadores italianos. Véase Justo Serna y Anacleto Pons, “El Ojo de la Aguja ¿De qué hablamos cuando hablamos de microhistoria?,” *Ayer*, no. 12, 1993: 93–133. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=184864>

⁶ Serna y Pons, “El Ojo de la aguja,” 99.

La particularidad de estas dos obras radica en dos aspectos. El primero de ellos es el hecho de que ambos cómics documentales surgieron por iniciativa del CNMH, lo cual abre interrogantes acerca de cómo y quién cuenta la historia sobre estos episodios del conflicto, dado el origen oficial de la institución que lo publica; y en últimas, quién tiene el poder sobre la representación de estos hechos. El segundo aspecto tiene que ver con el componente documental de dichas producciones, elemento fundamental para entender cómo se construye la narrativa presentada y la relevancia del testimonio, y por ende de las prácticas utilizadas para obtenerlo, en la articulación entre el conflicto real y el conflicto narrado.

En los últimos años el tema del cómic documental ha despertado un amplio interés en diferentes sectores. Cada vez aparecen más obras que responden a este calificativo y que se sitúan dentro de las estrategias y los modos de representación propios de este medio. Esto ha llevado a que diferentes teóricos abran discusiones en torno a estas obras con el fin de caracterizar e identificar sus particularidades dentro del amplio universo que comprende el cómic. Nina Mickwitz, en su libro *Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*⁷, diserta a propósito de aspectos como el significado de documentar y las formas de esta práctica en el cómic, la subjetividad propia del dibujo y las dudas o problemas que esto genera al momento de representar hechos de tipo histórico o relacionados con temáticas sociales o políticas. En la discusión que propone rebate las afirmaciones acerca de la imposibilidad del cómic para ser un documento, y señala en su lugar los elementos que el medio brinda si se lo ve como una “interacción performativa”⁸ de la subjetividad, tanto del historietista como del lector. En este sentido lo documental necesita ser visto como una relación entre la representación y lo real, y no como una intención de borrar dicha distinción⁹; es decir que allí tiene lugar un proceso de negociación, reintroduciendo la noción de performance como centro de lo documental.

Siguiendo esta línea temática, el libro *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*¹⁰ de la norteamericana Hillary Chute ve al cómic como una forma de lo documental, del testimonio, en el que cada viñeta abre la posibilidad de desplegar imágenes y texto a manera de evidencia. La autora se concentra en cómics documentales que tratan de historias

⁷ Nina Mickwitz, *Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*, (Londres: Palgrave Macmillan, 2016).

⁸ Mickwitz, *Documentary*, 27.

⁹ Stella Bruzzi, *New Documentary*, (Abingdon and New York: Routledge, 2006) en Mickwitz, *Documentary*, 22.

¹⁰ Hillary Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, (Cambridge: Harvard University Press, 2016).

generadas por la guerra y que podrían caracterizarse como traumáticas, ya que estas situaciones de conflicto bélico “generan nuevas formas de testigos visuales y verbales.”¹¹ Además, sostiene que “a través de su sintaxis espacial, los cómics ofrecen oportunidades para cuestionar las nociones de cronología, linealidad y causalidad – así como la idea de que la “historia” pueda ser un discurso cerrado, o simplemente progresivo.”¹² Otros referentes a propósito de la relación entre el cómic y lo documental son *Comics and Memory in Latin America*¹³ de Jorge Catalá Carrasco, Paulo Drinot y James Scorer, “Authenticity in comics journalism. Visual strategies for reporting facts”¹⁴ de Wibke Weber y Hans Martin Rall, y la tesis de maestría “Dibujar las noticias: estudio de la práctica del periodismo en historieta, sus alcances y desafíos”¹⁵ de Susana Escobar.

Si bien no existen muchos estudios sobre la representación del conflicto armado colombiano por medio del cómic, es posible mencionar la investigación de María Camila Núñez, “Miradas desde el cómic documental a problemáticas sociopolíticas en Colombia. *Caminos condenados y No soy de aquí* como casos de estudio”¹⁶, que aborda el lenguaje del cómic como un medio para construir historias y personajes verosímiles dentro de narrativas enlazadas con la guerra y la violencia. En el marco de esta investigación, las novelas gráficas trabajadas son vistas como espacios para plasmar los testimonios de las víctimas de fenómenos asociados con la violencia, el despojo de tierras, el reclutamiento a menores, etc., y la forma en la que estas personas afrontan dichas problemáticas.

Asimismo, es posible encontrar numerosos artículos periodísticos que reseñan y analizan los cómics documentales que son parte de esta investigación, y otras que comparten características o temáticas similares. Por otro lado, existen investigaciones que abordan los hechos ocurridos en medio del conflicto armado en La Palizúa y en el Urabá antioqueño, lugares en donde se desarrollan las historias de los cómics que son objeto de este estudio. Entre ellas se encuentra el “Informe de los Comités de Impulso de La Pola y La Palizúa sobre el estado de cumplimiento de las sentencias

¹¹ Chute, *Disaster*, 3. (Traducción hecha por la autora de la tesis)

¹² Chute, *Disaster*, 3. (Traducción hecha por la autora de la tesis)

¹³ Jorge Catalá-Carrasco, Paulo Drinot, y James Scorer, *Cómics and Memory in Latin America*, (Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 2017).

¹⁴ Wibke Weber y Hans Martin Rall, “Authenticity in comics journalism. Visual strategies for reporting facts,” *Journal of Graphic Novels and Comics* 8, no. 4 (9 de marzo de 2017): 376-397. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/21504857.2017.1299020>.

¹⁵ Susana Escobar, “Dibujar las noticias: estudio de la práctica del periodismo en historieta, sus alcances y desafíos,” (Tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2014).

¹⁶ Véase María Camila Núñez, “Miradas desde el cómic documental a problemáticas sociopolíticas en Colombia. *Caminos condenados y No soy de aquí* como casos de estudio,” (Tesis de maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2017).

de restitución de tierras en materia de reparación”¹⁷ de la Corporación Jurídica Yira Castro, el cual brinda información acerca del contexto en el que se dio el desplazamiento forzado de estas comunidades y las modalidades de despojo de tierras de las que fueron víctimas. Posteriormente, nombra las sentencias legales que se han proferido en torno al tema de la restitución de tierras y el estado de esas acciones hasta 2016.

Por último, el artículo de investigación etnográfica “La cuestión de la tierra: el despojo y la posesión en el trabajo etnográfico”¹⁸ de Meghan L. Morris explora las luchas que se han dado en el Urabá antioqueño como parte de un campo amplio de disputa por la tierra y la política agraria, identificado como “la cuestión de la tierra”, concepto que las ciencias sociales y las instituciones han utilizado de manera recurrente. También rastrea otras categorías que cobran importancia junto al despojo en la narrativa sobre la impugnación de la tierra, en particular, la posesión. Como parte del análisis, considera los hechos materiales y los significados atados a estos conceptos, en tanto medios fundamentales para hacer reclamos sobre la tierra y como formas de conocimiento burocrático y legal.

Considerando lo dicho previamente, este proyecto busca responder al siguiente cuestionamiento: ¿Cómo se construyen las narrativas presentadas en los cómics documentales *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018) y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018) publicadas por el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia en relación con el discurso oficial de esta entidad acerca del conflicto armado y las víctimas en este país?

Partiendo del hecho de que dichas narrativas fueron elaboradas a partir de los testimonios de los habitantes de las comunidades afectadas y que el CNMH fue quien impulsó su realización, uno de los objetivos de esta investigación es analizar críticamente cómo opera el discurso institucional que subyace a estos cómics documentales, precisamente por ser producciones del Centro de Memoria; y examinar la forma en la que se usa la voz de los testigos para construir la narración y configurar la figura de la víctima. A través de dicho análisis, también busco identificar si la narrativa presente en las obras victimiza a los sobrevivientes o si por el contrario les permite apropiarse de su historia y su experiencia en el marco del conflicto armado. Otra de las intenciones

¹⁷ Corporación Jurídica Yira Castro, “Informe de los Comités de Impulso de La Pola y La Palizua sobre el estado de cumplimiento de las sentencias de restitución de tierras en materia de reparación,” (Bogotá: Impresol, 2016).

¹⁸ Meghan L. Morris, “La cuestión de la tierra: el despojo y la posesión en el trabajo etnográfico,” *Revista Colombiana de Antropología* 53, 1 (enero-junio 2017): 27-57.

de esta investigación es explorar los caminos que puede abrir el aspecto documental de estos cómics para continuar la tarea de representación y difusión de este tipo de narrativas asociadas a la experiencia de las víctimas de conflictos tan complejos como el colombiano.

Para el desarrollo de la investigación, propongo el orden capitular que expondré a continuación. El primer capítulo analiza algunas de las maneras en las que se ha representado el conflicto armado colombiano, tanto desde el discurso oficial como desde otros espacios que llamaremos contrahegemónicos, así como desde la ficción y la no ficción. Con esto, se pretende hacer un *enmarcado*¹⁹, concepto tomado de la teórica Mieke Bal, que apunta a desplazar la noción de contexto como algo fijo o estático, y en su lugar usar unos marcos que subrayan la naturaleza viva y cambiante de los objetos de estudio y de las circunstancias que los rodean. En este sentido, los marcos de representación que conforman este apartado obedecen a una selección propia que surgió de la necesidad de comprender el panorama cultural en el que se inscriben las obras, para así dar cuenta de lo que las precedió y lo que actualmente prevalece en esos modos de retratar el conflicto. Este enmarcado también permitió delimitar las categorías que posteriormente servirían para realizar el análisis, ya que pusieron de relieve líneas temáticas como hegemonía, memoria, la representación del espacio y la víctima como figura central del relato. La selección propuesta examina producciones culturales provenientes de la literatura, la crónica, el arte, la fotografía, el cómic y textos de divulgación de historia.

El segundo capítulo se propone establecer algunos antecedentes que han influenciado o propiciado el surgimiento del cómic documental, para luego definir e identificar sus características, haciendo una diferenciación entre el aspecto periodístico y el documental, lo cual remite a la discusión acerca de qué significa documentar, quién lo hace y a través de qué medios. Finalmente, se aborda el valor que tiene la subjetividad para este tipo de cómic y las estrategias utilizadas por los artistas en este aspecto. Cabe resaltar que esta investigación no pretende ahondar en otras formas de cómic y novela gráfica, ya que esto implicaría ampliar el espectro de las obras seleccionadas y cambiar los criterios de análisis que se especificarán posteriormente. La intención entonces es la de centrarse en el cómic documental como un medio que no ha sido suficientemente explorado y que ofrece múltiples caminos de abordaje dentro de una investigación interdisciplinaria.

¹⁹ Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (Murcia: CENDEAC, 2009), 175-223.

Finalmente, el último capítulo se concentra en el análisis de los cómics documentales, partiendo de conceptos que articulan la narración propuesta y que permiten problematizar el modo en el que fueron plasmados los testimonios de las víctimas a través de personajes ficcionalizados, tanto de forma visual como desde elementos textuales. Es importante mencionar que para este análisis también se llevaron a cabo entrevistas a algunas de las personas involucradas en la realización de las obras, Camilo Aguirre, historietista de *La Palizúa*, Edinso Culma, Sofía Natalia González y Nury Martínez, investigadores del CNMH, y Abel Moreno, líder y gestor de memoria de la comunidad de La Palizúa. Estas entrevistas proporcionaron valiosos datos acerca del proceso de recolección de información y acercamiento con las comunidades, y posteriormente de la elaboración de las obras. Cabe destacar que la multiplicidad de agentes que intervinieron en la realización de estos cómics da cuenta de la pluralidad de perspectivas desde la cual fueron creados, y que la posibilidad de hablar con ellos hizo surgir numerosas interrogantes que contribuyeron enormemente a la investigación.

El análisis estará atravesado por el concepto de narrativa hegemónica propuesto por Martín Barbero, en el que la hegemonía se replantea y se sitúa en un mundo de mediaciones. En este sentido, no hablamos de un discurso de dominación absoluto, en el que la hegemonía solo es ejercida desde lo oficial y en donde hay una única ideología transmitida a las masas. Por el contrario, y como afirma Barbero, “no *hay* hegemonía, sino que ella se hace y se deshace, se rehace permanentemente en un «proceso vivido», hecho no sólo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción y de complicidad.”²⁰ Partiendo de esto, mi interés es revisar cuál es la narrativa hegemónica en estas obras y cómo los cruces entre memoria, espacio y víctima configuran un modo particular de entender la problemática del conflicto armado.

La *memoria* también es un concepto que atraviesa la investigación por ser parte de uno de los objetivos que se persigue con las obras en cuestión: el de recuperar, representar y difundir la historia de estas comunidades en medio del conflicto armado. Una de las autoras que sirve como referente teórico para definir este concepto es Elizabeth Jelin, quien habla de la memoria del pasado como “[...] un sentido activo, dado por agentes sociales en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios. Actores y militantes «usan» el pasado, colocando en la esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La

²⁰ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Gustavo Gili, 1991), 85.

intención es establecer / convencer / transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada.”²¹. A partir de estas proposiciones es posible indagar cómo se trabaja con la memoria a través de las obras y qué usos se hacen de ella, ya que es necesario problematizar la pretensión de recuperar la memoria y los intereses a los que esto obedece.

Otro de los conceptos es el de la *víctima*, el cual abordaré principalmente desde la *Crítica de la víctima* que hace Daniele Giglioli, quien sostiene que esta figura es “el héroe de nuestro tiempo”²² y en este sentido se ha convertido en un estatus deseable que puede traer beneficios y reconocimiento a quien lleva consigo esa condición. Esta crítica va encaminada hacia la construcción que se ha hecho de la víctima y al carácter incuestionable del que se le ha dotado. Dentro de las obras, la víctima tiene un rol central, puesto que su testimonio es el eje sobre el cual se construye la historia. Por esta razón, se vuelve esencial revisar cómo ha sido representada esta figura, teniendo en cuenta que hay un poder ejercido sobre su voz y su imagen por medio de la conformación del guion y de las secuencias gráficas. Entender el papel de la víctima permite también comprender los lugares desde los cuales se narra y las motivaciones detrás de dicha narración.

Pasando a otro de los ejes conceptuales de la investigación, encontramos las categorías relacionadas con el espacio. En este punto, la diferenciación entre lugar y espacio, y mapa y recorrido, se vuelve importante para comprender las dinámicas que sirvieron para crear el hilo conductor de algunos elementos de la narración en los cómics. El relato en sí mismo está determinado por los lugares que se evocan en los testimonios, de ahí que sea pertinente comprender cómo están contruidos esos espacios y qué fines cumplen en la narración. Para profundizar en estos conceptos, “las prácticas del espacio”²³ propuestas por Michel de Certeau servirán para comprender cómo operan desde la parte visual en la manera en la que han sido plasmados y desde el discurso para analizar cómo se enuncian.

En el análisis de las obras entran diversas herramientas metodológicas, entre ellas se encuentra el análisis del discurso desde los elementos paratextuales²⁴, apoyado en las proposiciones de Gérard Genette y Marie Maclean, que son fundamentales para reforzar o validar información en su

²¹ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2002), 39.

²² Daniele Giglioli, *Crítica de la víctima* (Barcelona: Herder, 2017), 6.

²³ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer* (Ciudad de México: ITESO-Universidad Iberoamericana, 2007), 102.

²⁴ Gérard Genette y Marie Maclean, “Introduction to the Paratext,” *New Literary History* 22, no. 2 (Primavera 1991): 261-272, <https://www.jstor.org/stable/469037>

búsqueda de verosimilitud; hasta los aspectos que tienen que ver con los diálogos presentes en los globos de texto y los cuadros que sirven para desenvolver la narración. Este discurso está articulado con la imagen presente en las viñetas y en las secuencias, por esta razón es necesario un análisis que permita explicitar el contenido latente y el contenido manifiesto. Estos aspectos se hacen evidentes en el cómic, ya que los dibujos y las imágenes presentadas tienen un significado literal que fácilmente podemos captar, pero también esconden otras significaciones a través de figuras como la ironía, la hipérbole, la metáfora, etc.; o inclusive recursos dentro de la imagen que cargan de significado la viñeta y pueden contener otras posibilidades interpretativas. En este sentido, es necesario hacer el análisis de “lo dicho” y “lo no dicho” como elementos que están muy presentes en la estructura misma del cómic por los vacíos y las elipsis que allí se encuentran y que el lector debe llenar en su mente.

Uno de los referentes metodológicos y teóricos de esta investigación es la teoría de la narratología propuesta por Mieke Bal. En particular sus proposiciones acerca de la *focalización*, en su vínculo con el testigo y el testimonio como fuentes principales para la construcción de los cómics documentales. Este término es definido por Bal como “la relación entre la «visión», el agente que ve y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo”²⁵. Esta tríada de elementos permite hacer una lectura a diferentes niveles, puesto que no solo se analiza el “objeto focalizado”²⁶, sino también quién lo realiza, es decir el “focalizador”²⁷, y desde qué concepciones lo hace.

Este enfoque es útil para la interpretación y análisis de las obras precisamente por los procesos que se llevaron a cabo para su elaboración. El hecho de haber partido de entrevistas, reuniones con las comunidades, dinámicas de “mapas andantes”, entre otras, hace que en ellas se ponga de relieve el valor del testimonio y de la víctima como el agente que atestigua los hechos violentos. En este sentido, es valioso identificar en dónde y en qué se centra la focalización, quiénes son los focalizadores y cuáles son los objetos focalizados, con el fin de develar intenciones, motivaciones e inclusive sesgos que existan en la narración. Por otro lado, al tratarse de cómics también es posible analizar cómo se da la focalización desde la imagen para rastrear cuáles son los elementos que se destacan y a cuáles se les resta importancia desde el componente visual.

²⁵ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* (Madrid: Cátedra, 2014), 110.

²⁶ Bal, *Teoría*, 112.

²⁷ Bal, *Teoría*, 110.

Además de un esfuerzo académico, esta tesis ha representado un esfuerzo personal por conocer y comprender el conflicto armado que ha vivido mi país durante más de sesenta años. En el camino de la investigación he encontrado la posibilidad de mirar desde otra óptica algunas de las problemáticas que siguen latentes en la sociedad colombiana y que aún están lejos de solucionarse. Las dos obras con las que he trabajado a lo largo de esta investigación, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* me han dado numerosas lecciones, especialmente la de observar con cautela y con una mirada crítica para develar lo que en la imagen se esconde, se calla o se grita. También ha reafirmado mi pasión por el cómic y la novela gráfica en las múltiples formas que pueden tomar. Espero que el aporte de este proyecto pueda dar lugar a más debates en torno a las maneras de recuperar la memoria a través de la narrativa gráfica, y sirva también para empezar a comprender desde una de muchas perspectivas, la complejidad del conflicto armado y de sus implicaciones en el presente y en el futuro.

Para concluir la introducción y dar paso a los capítulos que componen esta tesis, quisiera agradecer a las personas involucradas en la creación de estas obras que me concedieron una entrevista: Camilo Aguirre, dibujante de *La Palizúa*, Sofía Natalia González, Edinso Culma y Nury Martínez, quienes trabajaron en su momento como parte del equipo de investigación del CNMH, y Abel Moreno, líder y gestor de memoria de la comunidad de La Palizúa. Asimismo, quiero agradecer a mi asesor, el Dr. Sergio Rodríguez Blanco, y a mi comité tutorial, conformado por la Dra. Laura Guerrero Guadarrama y la Dra. Adriana Moreno, por sus revisiones profundas y sus aportes para la concreción de este proyecto. Sus comentarios y sugerencias han sido valiosos para plantear nuevas preguntas a mi modo de abordar la problemática y posibles caminos para resolver dichos cuestionamientos. Agradezco también a la Universidad Iberoamericana, y en particular al Departamento de Arte de esta institución, por haberme permitido vivir la experiencia de estudiar un posgrado en el exterior, ya que esto me ha dejado enormes aprendizajes tanto en lo académico como en lo personal. Por último, agradezco al CONACyT porque su apoyo ha sido fundamental para la realización de este proyecto de investigación.

Capítulo 1. Representaciones del conflicto armado en Colombia desde el Estado y construcción de otros imaginarios sobre la experiencia de la guerra

1.1 *Enmarcar* el conflicto armado

El largo conflicto armado que se ha vivido en Colombia ha sido motivo de múltiples y diversas representaciones. Desde diferentes disciplinas se ha buscado retratar, interpretar, dialogar, denunciar, entre muchas otras acciones, la difícil realidad de un país que ha pasado casi sesenta años de su historia en medio de la guerra. A través de la investigación es posible constatar que ha sido un tema abordado de forma recurrente por artistas, escritores, cineastas y académicos provenientes de diferentes campos. Es indudable que las problemáticas que se desprenden del conflicto han marcado las producciones culturales de este país, y han servido como un profuso material de análisis e interpretación para intentar comprender y explicar las realidades que se sobreponen en medio de circunstancias tan adversas como las que se han vivido allí desde hace más de medio siglo.

Por lo anterior, este capítulo tiene como propósito exponer algunas de las formas en las que se ha representado el conflicto armado en Colombia, tanto desde la mirada oficial representada en el Centro Nacional de Memoria Histórica, como desde otros espacios fuera de la institucionalidad del Estado; así como desde la ficción y la no-ficción; todo esto con el fin de examinar qué aspectos han predominado en estas narrativas, e indagar cómo se ha interpretado esa historia en distintas producciones materiales y qué nos dice esto acerca de cómo se configura la representación de los hechos acontecidos.

Mi interés con mostrar estas diferentes formas de representación es el de situar los cómics que son objeto de estudio de esta investigación, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018) y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018), dentro de marcos de referencia que permitan contrastarlas con una tradición que las precede y con una contemporaneidad que las acompaña. Para llevar a cabo este propósito, he preferido emplear el concepto de Mieke Bal de

*enmarcado*²⁸ en contraposición al de contexto, ya que como ella sostiene, la forma verbal de enmarcar un objeto implica un agente que realiza una acción desde un tiempo y lugar determinados. En este sentido, los objetos de estudio están vivos y las maneras de enmarcarlos siempre se suscriben al presente y por ende son provisionales. El contexto, por el contrario, se refiere a algo estático que tiende más a la explicación que a la interpretación.²⁹ Como sostiene Mieke Bal, “el acto de enmarcar produce un acontecimiento”³⁰, un evento que está implicado en el tiempo, no solo en el que se desarrolla el objeto que es centro del análisis, sino en su relación e imbricación con el presente. La singularidad del momento que constituye el *enmarcado* brinda al análisis herramientas para comprender su funcionamiento como parte de los procesos culturales en los que está inscrito. Por estas razones, la selección que expongo a continuación obedece al criterio de ver cómo se ha enmarcado al conflicto armado dentro de la cultura y cómo esos marcos constituyen ejercicios de poder condicionados por quién los realiza y por el tiempo en el que acontecen.

Para empezar, es importante mencionar algunos acontecimientos del conflicto armado colombiano que son necesarios para entender sus representaciones. Como anteriormente sostuve, este conflicto ha venido ocurriendo desde hace casi sesenta años. Su origen es situado por algunos historiadores en el período de La Violencia (1946-1957)³¹ en el que se comenzaron a formar pequeñas guerrillas campesinas a causa de la pugna interpartidista entre liberales y conservadores, disputa que tuvo sus antecedentes en la década de los años treinta³². La guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo (FARC-EP) se consolidó en 1964 y se convirtió con el pasar de los años en uno de los actores armados de mayor presencia en el territorio colombiano³³. Posteriormente se conformaron otras guerrillas como el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Ejército Popular de Liberación (EPL) y el Movimiento 19 de abril (M-19); así como grupos paramilitares contraguerrilla que se unificaron en las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)³⁴. Sumado a esto, los cárteles de la droga, las bandas criminales y otras guerrillas urbanas de menor envergadura han participado en estos procesos de violencia, y han tenido su

²⁸ Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (Murcia: CENDEAC, 2009), 175-223.

²⁹ Bal, *Conceptos viajeros*, 177-78.

³⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, 178.

³¹ Véase Jorge Orlando Melo, *Historia mínima de Colombia* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2017), 213-229.

³² Véase Daniel Pécaut, *Orden y violencia: Colombia 1930-1954* (Bogotá: Siglo XXI, 1987).

³³ Véase Eduardo Pizarro, *Las FARC (1949-1966): de la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha* (Bogotá: UN, IEPRI, 1991) e *Insurgencia sin revolución, la guerrilla en una perspectiva comparada*, (Bogotá: IEPRI y Norma, 2006).

³⁴ Véase Mauricio Romero, *Paramilitares y autodefensas, 1982-2003* (Bogotá: IEPRI, 2002).

contraparte en las Fuerzas Militares de Colombia, quienes también han jugado un papel protagónico en el desarrollo y recrudecimiento del conflicto.

Al hacer el recuento de gran parte de los actores armados pretendo mostrar la compleja multiplicidad de factores que existen y que hacen difícil la tarea de explicar y a su vez comprender esta guerra. Acabar con ella ha sido el empeño del gobierno colombiano en diferentes mandatos presidenciales, en los que se han dividido entre esfuerzos de diálogo y fuertes políticas militaristas. Mencionaré solo dos de esos intentos por su vínculo con lo que se ha denominado *posconflicto*, y por su relación con las obras que son mi objeto de estudio, así como por haber sido el tema de numerosas representaciones que abordaré más adelante.

Entre el 2003 y el 2006 el gobierno de Álvaro Uribe Vélez llevó a cabo un acuerdo de desmovilización con las AUC que tuvo como marco jurídico la Ley de Justicia y Paz³⁵ de 2005. Como resultado de este proceso más de treinta mil integrantes de este grupo paramilitar se desmovilizaron; sin embargo, este acuerdo fue ampliamente criticado por los altos niveles de impunidad frente a los crímenes cometidos, y por la implicación de agentes del Estado, parlamentarios y grandes empresarios en su financiación y operación militar. Por otro lado, el más reciente de esos intentos por acabar con el conflicto fue el acuerdo de paz firmado en 2016 entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC-EP después de cuatro años de negociaciones.³⁶ Paradójicamente, este tratado ha contado con un fuerte apoyo internacional, pero en Colombia ha sido objeto de duras críticas y ataques por parte de algunos sectores políticos y de miembros de la sociedad civil. Esto y otras circunstancias, como la falta de garantías para los excombatientes y la existencia de disidencias que no se acogieron a lo pactado, han dificultado el proceso de implementación del acuerdo y han hecho evidente que el conflicto no ha terminado, y que hablar de *posconflicto* sea casi una utopía.

Habiendo establecido los marcos temporales y circunstanciales que envuelven el campo de la representación que abordaré a continuación, cabe decir que este ejercicio de *enmarcado* supuso una búsqueda y exploración de diferentes referentes (investigativos, jurídicos, literarios, plásticos, visuales, periodísticos, documentales, entre otros) que permitieran dilucidar categorías, puntos de encuentro y desencuentro, y relaciones entre los múltiples modos de representar el conflicto.

³⁵ Véase “Ley 975 de 2005,” Centro por la justicia y el derecho internacional, Fecha de acceso 6 de octubre de 2019, https://www.cejil.org/sites/default/files/ley_975_de_2005_0.pdf.

³⁶ Véase Mesa de conversaciones, *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera* (Bogotá: Oficina del Alto Comisionado para la Paz, 2017).

También tuvo la intención de indagar si esas representaciones han sido constituidas de manera homogénea o si han dado lugar a perspectivas heterogéneas e independientes que abran paso a lecturas más plurales y polifónicas de la experiencia de la guerra en Colombia.

Por la cantidad de material de análisis fue necesario hacer una selección sustancial que ofreciera un panorama amplio, en el sentido en el que abarca diferentes disciplinas y campos; pero también sintética, en tanto expone obras representativas, ya sea por su importancia académica, relevancia frente al objeto de estudio o por su impacto en el público como material de divulgación. Cabe señalar que dentro de la selección se pueden encontrar textos académicos, literarios y periodísticos, así como fotografías, obras de arte, elementos audiovisuales, entre otros.

Dicho esto, quiero proponer el siguiente itinerario para los próximos apartados del capítulo. En un primer momento revisaré algunas representaciones del conflicto hechas por instituciones que han sido creadas por el Estado colombiano para recopilar y divulgar la memoria histórica acerca de este tema. Posteriormente, me concentraré en cómo se han construido otros imaginarios desde diferentes espacios por fuera de la institucionalidad del Estado.

1.2 Representaciones y narrativas del conflicto desde el Estado colombiano

El imaginario que se tiene sobre el conflicto armado en Colombia se ha creado por una representación en su mayoría homogénea de la violencia, el desplazamiento forzado y los enfrentamientos entre los grupos al margen de la ley y las fuerzas militares. La persistencia de imágenes que evocan estas y otras problemáticas en los medios de comunicación ha insertado una narrativa consistente que ha logrado permear en la sociedad y en la cultura. Muchos colombianos hemos vivido el conflicto solo a través de las cruentas imágenes que presentan los medios de tomas guerrilleras, secuestros y masacres. El momento coyuntural que atraviesa el país por el acuerdo de paz con las FARC-EP y todos los desafíos que este implica, reclama la aparición de otras imágenes y otras narrativas para dar una respuesta y resistir a los lugares comunes, estereotipos y generalizaciones que han inundado la representación del conflicto.

En el trabajo de Jesús Martín-Barbero sobre las mediaciones en la cultura, el concepto de hegemonía se matiza y comprende un espectro más amplio en el que la relación entre cultura hegemónica y subalternidad se complejiza, ya que las relaciones de poder no son fijas, sino que por el contrario están en constante flujo. Como lo afirma Barbero, esto implica “una

desfuncionalización de la ideología— no todo lo que piensan y hacen los sujetos de la hegemonía sirve a la reproducción del sistema— y una reevaluación del espesor cultural: campo estratégico en la lucha por ser espacio articulador de los conflictos.”³⁷ En este sentido, los relatos se vuelven hegemónicos no solo por provenir de una historia que se promulga como oficial, sino por ser producto de culturas dominantes que se masifican a través de los medios de comunicación y que rigen los modos de concebir, mirar e interpretar la realidad. Esto es lo que por muchos años ocurrió con la memoria del conflicto. Se había instaurado una narrativa unívoca y unilateral que no tenía en cuenta la experiencia de las víctimas, ni la versión de los victimarios.

Por estas razones, es importante revisar cómo se ha configurado esta historia desde el Estado colombiano y qué instituciones han estado encargadas de llevar a cabo la tarea de recopilar y recuperar la memoria de lo sucedido en casi sesenta años de guerra. En el año 2005 se creó la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR)³⁸. Su tarea estaba encaminada a contribuir con las medidas de reparación simbólica de las víctimas en lo relacionado con “preservar la memoria del conflicto, garantizar la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas.”³⁹

Como parte de esta comisión nació el Grupo de Memoria Histórica (GMH), que trabajó durante seis años en la elaboración del informe “¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad”⁴⁰, el cual tenía como objetivo “elaborar un relato sobre el origen y la evolución de los actores armados ilegales”⁴¹. Posteriormente el GMH pasó a ser parte de Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)⁴² creado por la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2012⁴³.

³⁷ Martín-Barbero, *De los medios*, 85.

³⁸ El CNRR se creó por disposición de la Ley 975 de Justicia y Paz de 2005 dentro del proceso de desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Iba a tener una duración de ocho años, pero en el 2012 con la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras se creó el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), el cual asumió sus funciones y continuó con los procesos investigativos referentes a la memoria histórica del conflicto armado.

³⁹ Centro por la justicia y el derecho internacional, “Ley 975”, 5.

⁴⁰ Grupo de Memoria Histórica, “¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad”, (Bogotá: Imprenta Nacional, 2013).

⁴¹ GMH, “¡BASTA YA!”, 16.

⁴² El CNMH hace parte de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras en su artículo 145, en el que se especifica 1. La recopilación de testimonios orales y 2. El fomento de programas y entidades para la investigación histórica sobre el conflicto y contribuir a su difusión como acciones en materia de memoria histórica.

⁴³ La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras significó un gran avance en materia de políticas públicas para la atención, asistencia y reparación de las víctimas. Representó sobre todo una aceptación por parte del Estado de su responsabilidad dentro del conflicto y brindó el marco legal para empezar a realizar una reparación jurídica, territorial y simbólica de las víctimas. Reconoció además la vulnerabilidad de los pueblos indígenas, las comunidades Rrom, las comunidades negras, las mujeres, los niños y las comunidades LGBT frente a la sevicia de los actores armados. Ley 1448 de 2011, 10 de junio de 2011. Ley de Víctimas y Restitución de Tierras y decretos reglamentarios.

Este informe⁴⁴, que se produjo paralelamente con el documental *No hubo tiempo para la tristeza*⁴⁵, esbozó como las principales causas de la guerra a la disputa por la tierra y la exclusión política de sectores contrarios al gobierno, convirtiendo a Colombia en una “democracia distorsionada e instrumentalizada por el conflicto armado”⁴⁶. Como una de las formas de representación del conflicto hecha desde una institución gubernamental, este documento ofrece una visión del conflicto que hace un fuerte énfasis en las víctimas, en identificar quiénes han sido los grupos que se han visto más afectados y en mostrar los diferentes tipos de violencia que han tenido que enfrentar. Inclusive dedica un capítulo a la recopilación de diferentes testimonios de los sobrevivientes de algunos de los episodios más cruentos de los últimos años, haciendo hincapié en el abandono por parte del Estado, la participación de las autoridades locales en la continuación del conflicto, y la estigmatización de la que han sido sujetos por cuenta de su papel como víctimas.

Cabe preguntarse entonces si es posible hacer una memoria histórica del conflicto desde una institución del Estado, pero dejando de lado el relato hegemónico que ha permanecido en el imaginario colectivo. Al respecto, Gonzalo Sánchez, ex director del CNMH⁴⁷, afirma que:

En un contexto de conflicto abierto como el colombiano, la memoria no puede ser sino esencialmente controversial: la memoria es y seguirá siendo un campo de tensiones dentro de la sociedad y entre la sociedad y las instituciones, un campo en el que se inscribe este informe. Cuando la memoria se convierte en relato hegemónico, se la vuelve vecina del totalitarismo. Pero cuando se la reconoce en su diversidad, la memoria es una de las prácticas con mayor vocación democratizadora.⁴⁸

Su intención de reconocer la diversidad de memorias que entran en disputa y el hecho de hacer énfasis en la población victimizada demuestran un deseo de construir un relato colectivo y no de imponer uno absoluto e incontestable. Si bien el CNMH es una institución gubernamental, su trabajo ha buscado desligarse “de la idea de memoria oficial del conflicto armado”⁴⁹ pues se apoya en la idea de que su tarea no es la de narrar un pasado que quedó atrás, sino la de ver más allá en las implicaciones que éste tiene en el presente.

⁴⁴ Entre otros temas, el informe identificó catorce modalidades de violencia que fueron perpetradas por diferentes grupos, entre los que se cuentan a las guerrillas, los paramilitares, el narcotráfico, el ejército y grupos de limpieza social. Este trabajo estableció además que, en 54 años de conflicto, entre 1958 y 2012, hubo aproximadamente 220000 muertos a causa del conflicto y que se pueden contar más de seis millones de víctimas entre desaparecidos, desplazados, secuestrados, etc.

⁴⁵ CNMH, *No hubo tiempo para la tristeza* (documental), (Bogotá: CMNH, 2013).

⁴⁶ CNMH, *No hubo tiempo*.

⁴⁷ El CNMH ha producido otros informes que giran en torno a las víctimas, su reparación y la memoria histórica. Además de estas investigaciones, que se han hecho a partir de la recolección de testimonios a lo largo del territorio colombiano y su contrastación con otros documentos, el Centro hace divulgación de su trabajo en diferentes formatos: documentales, podcasts, novelas gráficas, etc. Además, apoya iniciativas de memoria propias de las comunidades.

⁴⁸ GMH, “¡BASTA YA!”, 14.

⁴⁹ GMH, “¡BASTA YA!”, 16.

Habría que preguntarse entonces por el alcance de las iniciativas del CNMH y por su incidencia en el montaje y desmontaje de las narrativas hegemónicas que se han insertado en la cultura, cuando simultáneamente se continúan reproduciendo masivamente en los medios de comunicación las imágenes que busca superar. Recordemos que las prácticas hegemónicas se fortalecen en gran medida por la difusión que de ellas se hace en los medios, y por la imbricada red de poderes e intereses que allí convergen. Contrarrestar el efecto de esa hegemonía o al menos hacer el intento de hacer visibles otros modos de narrar y otras visualidades de la experiencia de la violencia en Colombia requiere un nuevo régimen escópico⁵⁰, para hablar en términos de Martin Jay. Se necesita un cambio en esa “particular mirada que cada época histórica construye”⁵¹ y eso solo puede verse como un “terreno en disputa”⁵² en el que la memoria del conflicto está en juego.

1.3 Más allá del relato estatal. Construcción de otros imaginarios del conflicto armado

Para continuar el ejercicio del *enmarcado*, me gustaría seguir la línea de José Luis Brea en la que habla de una “visibilización de imaginarios contrahegemónicos”⁵³. Veo en las producciones materiales que mencionaré en este apartado intentos de hacer precisamente eso, de levantar el velo que cubría realidades que habían permanecido bajo la superficie por la presión que ejercen los relatos dominantes sobre ellas. También intuyo en su hacer un deseo de participar en la “batalla de imaginarios culturales”⁵⁴ en la que se enfrentan las imágenes fijas y dogmáticas con las plurales y polifónicas. En este sentido, se vuelve esencial recalcar que las dinámicas del conflicto armado no solo utilizan armas reales sino también armas simbólicas e ideológicas que se traducen en imágenes que son lanzadas deliberadamente y que tienen intereses particulares en el debate por quién tiene el poder de la representación.

⁵⁰ Carol Contreras y Carlos González realizaron un interesante trabajo de resignificación, testificación e inestabilidad de una imagen hegemónica y homogénea del desplazamiento forzado. Véase Carlos Contreras Suárez y Carlos Alberto González Buitrago. “Capítulo VIII. Visualidad y desplazamiento forzado en Colombia.” En *Cátedra Unesco. Derechos humanos y violencia: Gobierno y gobernanza: Justicia restaurativa y la relación con los derechos económicos, sociales y culturales (DESC) de las víctimas del conflicto armado*, editado por Marcela Gutiérrez Quevedo y Ángela Marcela Olarte Delgado, (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2018).

⁵¹ Esta definición se le atribuye a Martin Jay, sin embargo, toma el término de Christian Metz. Véase Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, (Buenos Aires: Paidós, 2003), 222.

⁵² Jay, *Campos de fuerza*, 222.

⁵³ José Luis Brea, ed. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, (Madrid: Akal, 2005), 8.

⁵⁴ Brea, *Estudios visuales*, 12.

Me interesa destacar el potencial de estas imágenes otras, de esa puesta en diálogo que proponen, de esa voluntad de enfrentarnos también a nuestra propia indiferencia, de ese deseo de mostrar el revés del espejo. En este orden de ideas, lo que presentaré a continuación se suscribe a ese “espectro de producción de imaginario y visualidad que se constituye en un terreno de enorme potencial de resistencia y creatividad en el contexto de ese proceso de confrontación de intereses de representación.”⁵⁵ La complejidad de este conflicto y los intereses políticos, sociales, culturales, económicos, etc. que giran a su alrededor hacen que se creen tensiones que son necesarias para que emerjan otras voces y otras perspectivas. Es justamente allí donde florece ese potencial para resistir y crear del que nos habla Brea.

El apartado anterior estuvo dedicado a la forma en la que ha sido contado el conflicto desde el propio Estado a través del CNMH. Para seguir en esta línea de rastrear otros modos de contar esa historia, haré referencia al sociólogo francés Daniel Pécaut⁵⁶, director de estudios de la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales de París y miembro de la Comisión de Esclarecimiento del Conflicto en las negociaciones de paz con las FARC-EP. Este prominente académico se ha especializado en la historia política y social de Colombia y ha publicado numerosos trabajos acerca de diferentes períodos de esa violencia, así como de problemáticas particulares asociadas al conflicto. Sus obras han cubierto gran parte de los sucesos del conflicto armado en Colombia y han hecho un análisis exhaustivo de estos hechos tomando conceptos de la sociología, la política, la historia e incluso de la psicología. En una de sus más recientes publicaciones *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria* de 2013, el autor hace un recorrido histórico en donde ubica diferentes etapas del conflicto identificando determinados rasgos en cada una de ellas, rasgos que permiten tipificar una serie de transformaciones en cómo se ha dado el conflicto a lo largo de los años. La perspectiva del conflicto presentada por Pécaut “permite multiplicar las visiones [...] que nos llevarían a hablar de diversos conflictos, o bien de uno solo bajo muchísimos matices”⁵⁷.

Para continuar con el campo literario, mencionaré a dos escritores que desde la ficción y la crónica periodística han abordado el tópico de la violencia en Colombia. El primero de ellos es

⁵⁵ Brea, *Estudios visuales*, 13.

⁵⁶ Otras obras de Daniel Pécaut sobre el conflicto armado en Colombia son *Violencia y política en Colombia: elementos de reflexión*, (Bogotá: Hombre nuevo editores, 2003), *Crónica de cuatro décadas de política colombiana*, (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006), *En busca de la nación colombiana*, (Bogotá: Penguin Random House, 2017).

⁵⁷ Saúl Echavarría, “Pécaut, Daniel. La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria. Medellín, La Carreta Editores E.E., 2013” (Reseña). *Revista Co-Herencia* 10, no. 19, (2013).

Evelio Rosero con su novela *Los ejércitos*⁵⁸, en la que describe las diversas dinámicas que se desarrollan en San José, un pueblo subyugado por el miedo, la zozobra y el desarraigo; y la manera en la cual la guerra se relaciona con el personaje principal, Ismael Pasos. Los espacios y los personajes evocados en la novela podrían estar en cualquier parte de ese territorio olvidado y marginalizado que es el campo colombiano. Iván Padilla sostiene que “por encima de la pura representación de la guerra, Rosero representa el estado mental, la forma de sentir, la manera cómo viven los colombianos la guerra.”⁵⁹ En esta novela, Rosero se aleja de hacer una representación sociológica del conflicto o de abordar las causas políticas y sociales del mismo. En su lugar ofrece una narración que desentierra las capas que componen esa violencia y nos la presenta como una realidad heterogénea que hace estragos en la conciencia misma del ser humano. En 2006 Rosero ganó el Premio Tusquets Editores de Novela por este libro, hecho que se sumó a la gran acogida que tuvo tanto internacionalmente como dentro de Colombia, por su particular forma de abordar el tema del conflicto.

Por otra parte, el sociólogo, escritor y periodista Alfredo Molano se dedicó a recorrer las zonas rurales de Colombia para dar cuenta de sus realidades, especialmente marcadas por el conflicto. En su obra *Desterrados. Crónicas del desarraigo*⁶⁰, que escribió desde el exilio en Barcelona, se acerca a la experiencia vivida por personas, en su mayoría campesinos y campesinas, que fueron desplazados forzosamente de sus territorios. A través de siete crónicas, deja entrever el testimonio de esas voces, de esas vidas afectadas por la guerra, entre ellas la suya. El libro comienza narrando su propia experiencia como exiliado a causa de amenazas de grupos paramilitares y se sitúa desde su subjetividad, desde una posición que permite considerar los efectos personales que tiene la violencia sobre el cuerpo y sobre la experiencia de tener que desplazarse para no poner en peligro la propia vida. Su conocimiento del campo colombiano y de las circunstancias experimentadas por sus habitantes hacen de este libro un verdadero diario de cómo transcurre la vida cuando la muerte acecha todo el tiempo. Cabe resaltar que la obra periodística e investigativa de Molano acerca del conflicto le ha valido un enorme reconocimiento, y a la vez enormes peligros para su seguridad por su talante crítico y desafiante con los grupos armados y su relación con otros poderes. Antes de su muerte en 2019, el escritor hizo parte de la Comisión de la Verdad creada en 2017 después del

⁵⁸ Véase Evelio Rosero, *Los ejércitos*, (Barcelona: Tusquets Editores, 2007).

⁵⁹ Iván Vicente Padilla Chasing, “Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza,” *Literatura: teoría, historia, crítica* 14, no. 1, (2012).

⁶⁰ Véase Alfredo Molano, *Desterrados. Crónicas del desarraigo*, (Bogotá: El Áncora Editores, 2001).

acuerdo de paz con las FARC-EP para conocer la verdad de lo ocurrido en el marco del conflicto armado.

Pasando a las artes plásticas, he escogido hablar de Doris Salcedo, quien en los últimos años ha llevado las problemáticas del conflicto colombiano a esferas internacionales y ha puesto sobre la mesa la discusión temas como la desaparición forzada, el desplazamiento, las ejecuciones extrajudiciales y el asesinato de líderes sociales, entre otros. Quisiera tomar su obra como un “acto de ver”⁶¹ el conflicto armado que se inserta en la vida en diferentes dimensiones: la vida suspendida como en *La Casa viuda* en donde la importancia de los objetos domésticos en espacios abandonados cobra valor, el tiempo queda petrificado en el cemento que reviste el interior de los muebles y la ausencia de sus antiguos propietarios pareciera entristecer toda la atmósfera. Retomo a Brea cuando dice que “todo *ver*, es entonces, el resultado de una construcción cultural –y por lo tanto, siempre un *hacer* complejo, híbrido.”⁶² La obra de Salcedo es compleja en tanto la mirada no es unívoca, esta se focaliza en diferentes tiempos y espacios que se condensan en la pieza formando un anacronismo.⁶³

Salcedo se ha interesado por recoger sus testimonios, recopilando así las memorias de los estragos de la guerra en sus cuerpos, en sus familias y en los espacios que habitan. A partir de esos relatos concibió *La Casa Viuda*, serie en la que trabajó desde 1992 hasta 1995. Para realizar las diferentes casas que componen la serie, la artista recuperó objetos como puertas, mesas, armarios, sillas, y en ocasiones telas o fragmentos de ropa. Todos estos objetos, pertenecientes al orden de lo doméstico, fueron el hilo conductor de las piezas y la posibilidad de pensar en la extrañeza que los embarga al estar por fuera de su espacio y del alcance de sus usuarios originales. Para el montaje, Salcedo fusionó los objetos despojándolos de su uso cotidiano y sacándolos del lugar que tenían en la arquitectura de la casa. Una puerta atravesada por otra puerta y por una mesa, una cama atravesada por un armario revestido completamente de cemento, puertas ubicadas en el suelo y dobladas hasta formar un ángulo de noventa grados, son algunas de las piezas que conforman la serie.

⁶¹ Brea, *Estudios visuales*, 9.

⁶² Brea, *Estudios visuales*, 9.

⁶³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011).



Fig. 1 Doris Salcedo. *Sin título*, 1995.



Fig. 2 Doris Salcedo. *La Casa Viuda III* (detalle), 1994.

Con esta obra, la artista evoca la violencia de la narración de las mujeres sin ser explícita con el hecho violento, más bien se encarga de armar un relato de la ausencia de vida, del despojo y de la pérdida del sentido del objeto cuando la casa está desprovista de sus habitantes, de su ser. Este aspecto es muy importante para Salcedo, ya que su pretensión no es la de revivir el hecho mismo o el de presentar un testimonio particular, sino mostrar cómo desde la cotidianidad, desde lo familiar y próximo de los objetos de la casa, la existencia deviene en un sin sentido a causa de la violencia. Asimismo, explora cómo la esfera de lo doméstico se ve trastocada por la forma en la que irrumpe la violencia modificando el orden de la vida, y lo materializa “inutilizando” los objetos, volviéndolos absurdos.

Su última obra, *Fragmentos* de 2018, es un contramonumento elaborado con treinta y siete toneladas de armas entregadas por las FARC-EP. Posteriormente se fundieron para crear láminas que fueron martilladas por mujeres víctimas de violencia sexual dentro del conflicto. Esas láminas se usaron para revestir el suelo de un espacio que se llama como la obra, *Fragmentos, Espacio de arte y memoria*, en el cual se expondrán anualmente, por un periodo equivalente a la duración del conflicto armado, dos artistas colombianos con propuestas de arte contemporáneo que aborden el tema de la memoria. Como lo ha dicho la artista, la obra se constituye como un contramonumento

porque “en este momento histórico de Colombia, carecemos de símbolos que puedan ser convertidos en monumentos capaces de otorgarle a la sociedad en su conjunto una versión única de lo que nos ocurrió durante estos largos años de conflicto.”⁶⁴ La obra de Salcedo indaga por esos lugares íntimos que han sido trastocados por la violencia del conflicto armado, pero no recurre a las estrategias más obvias, ni reproduce las imágenes explícitas que replican las narrativas tradicionales. En su lugar, ofrece otra visualidad y otras texturas, que como en la obra *Fragmentos*, obligan al espectador a situarse adentro, a implicarse en esos estragos que ha dejado la guerra a su paso.

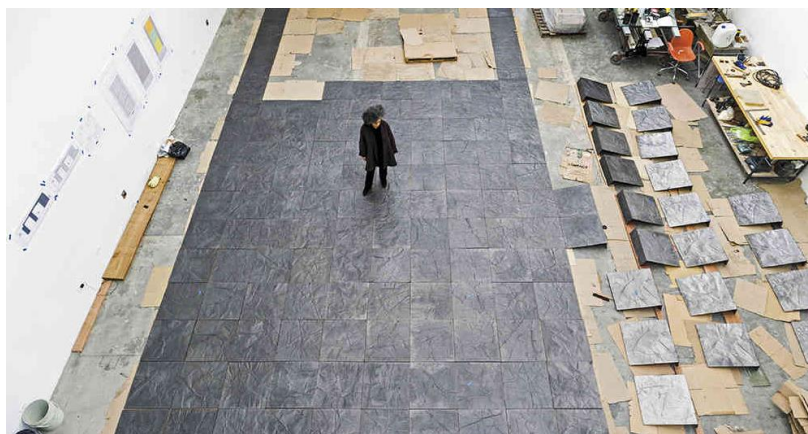


Fig. 3 Juan Fernando Castro. *Doris Salcedo en su taller cuando trabajaba las placas con su equipo*. Revista Arcadia.

En otro ámbito, pero también desde la visualidad, el trabajo del fotoperiodista Jesús Abad Colorado es considerado como el mejor testimonio visual de los últimos veinte años del conflicto. Con su cámara ha recorrido todo el territorio documentando distintos episodios violentos que han marcado el recrudecimiento y la degradación de la guerra. Fontcuberta, habla de la “paradoja de tener que fotografiar sin concesiones cada instante de la existencia, para que absolutamente nada escape a la voracidad de la cámara”⁶⁵. En el caso de Abad la voracidad del conflicto lo ha llevado a capturar cientos de imágenes que dan cuenta de esa existencia en medio de la guerra. El fotógrafo como

⁶⁴ Revista Arcadia, “Así es la obra que Doris Salcedo está construyendo con armas de las FARC,” *Revista Arcadia*, Julio 31, 2018, <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-monumento-armas-de-las-farc-acuerdos-de-paz/70319>

⁶⁵ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 44.

testigo⁶⁶ y “la fotografía como evidencia”⁶⁷. Cabe preguntarse, como lo hace de nuevo Fontcuberta: “¿Evidencia de qué? [...] Quizás evidencia solo de su propia ambigüedad. ¿Qué queda, entonces, del documento?”⁶⁸ La imagen es solo una pequeña parte de ese gran entramado que se teje sobre los sujetos, solo puede dar cuenta de la superficie.

La primera de las fotografías de esta selección tuvo lugar después del ataque guerrillero a una iglesia en Bojayá, Chocó, en donde murieron setenta y nueve personas, la mayoría de ellas niños. Además de retratar el estado en el que quedó el lugar después de que un cilindro de gas explotara en el techo, capturó la imagen de un Cristo mutilado que nos recuerda la fragilidad del cuerpo ante las huellas de la violencia. Ese cuerpo fragmentado como representación de otros cuerpos logra poner la mirada en un elemento que se ha perdido de vista, los efectos reales sobre los hombres, mujeres y niños que han perdido la vida en este conflicto, y que a través de imágenes como esta dejan de ser cifras abstractas de pérdidas en combate. La segunda fotografía fue tomada en la Comuna 13 de Medellín en el 2001 durante la Operación Orión, en la que ocurrieron enfrentamientos entre guerrilla, paramilitares y ejército en los que murieron varios civiles y otros desaparecieron. Abad nos muestra a una niña que nos mira a través de un agujero de bala e invierte el juego de la mirada. Es ella quien nos observa y cuestiona nuestra forma de ver.

Cabe mencionar que las fotografías de Abad Colorado han sido utilizadas para el informe “¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad”, que mencioné en el apartado anterior, complementando el enfoque centrado en las víctimas, y sirviendo como testimonio de algunos de los episodios más cruentos de los últimos veinte años del conflicto.

⁶⁶ Desde octubre de 2018 y hasta diciembre de 2020 se presenta en Bogotá la exposición “El testigo: Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado” que cuenta con más de 500 fotografías a blanco y negro, y a color de la tragedia que ha vivido el país durante los últimos veinte años.

⁶⁷ Fontcuberta, *El beso*, 47.

⁶⁸ Fontcuberta, *El beso*, 48.



Fig. 4 Jesús Abad Colorado.
Cristo mutilado de la iglesia de Bojayá tras la masacre, 2002.



Fig. 5 Jesús Abad Colorado. *Huellas de los enfrentamientos entre paramilitares, guerrilleros y el ejército de Medellín, 2001.*

En lo que respecta al género documental, existen numerosos ejemplos que han intentado retratar algunas de las múltiples caras del conflicto armado. *Impunity* (2012) es un documental que se centra en los crímenes cometidos por las AUC y en el proceso de desmovilización que tuvo lugar en 2005, como lo mencioné al principio del capítulo. En él se hace evidente el alto nivel de impunidad del que gozaron los paramilitares gracias a este proceso y la implicación de grandes empresarios, ganaderos, terratenientes y políticos en el apoyo a estos grupos de autodefensas. Cuestiona la Ley de Justicia y Paz y la participación del Estado en el encubrimiento de sus crímenes. Este trabajo es particularmente crítico de la complicidad entre los grupos de Autodefensas y diversos agentes del Estado, y en él se puede ver claramente una intención de contestar a la versión oficial que se ha difundido acerca de ese fallido proceso de paz y de mostrar la magnitud de los crímenes cometidos por esta organización, respondiendo a la narrativa que ha buscado minimizarlos o incluso afirmar que nunca ocurrieron.

Para terminar con esta selección, o mejor con estos *marcos* de representación, considero importante mencionar un ejemplo proveniente del mundo del cómic para establecer una línea en común con los dos cómics documentales que analizaré posteriormente. Asimismo, pretendo mostrar que existe un interés creciente por representar el conflicto desde estos lenguajes y que las obras que analizo forman parte de ese conjunto. *Caminos condenados* (2016) es un cómic

documental que se realizó a partir de la investigación “Paisajes del despojo cotidiano, acaparamiento de tierra y agua en Montes de María” hecha en 2015 por un grupo de investigadores encabezados por la académica Diana Ojeda del Instituto Pensar de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. En su elaboración participaron Diana Ojeda como investigadora, Pablo Guerra como guionista, y Camilo Aguirre y Henry Díaz como ilustradores. Esta obra nos muestra los testimonios ficcionalizados de algunos campesinos de esta zona del Atlántico en Colombia, quienes narran cómo ha sido el regreso a su territorio después del desplazamiento forzado que sufrieron a mediados de los años noventa por cuenta de grupos paramilitares que usurparon las tierras ilegal y violentamente, para luego usarlas en ganadería extensiva o para venderlas a multinacionales con el fin de sembrar monocultivos. El título de la novela gráfica hace referencia a los caminos que han sido cerrados por las empresas que cultivan palma de aceite y que han dificultado el acceso al agua a las comunidades, dejándolas prácticamente encerradas en su propio territorio.



Fig. 6 Diana Ojeda et al.
Caminos condenados. Bogotá: Cohete Cómics, 2016.

Al hacer la selección y análisis de las obras que aquí expuse pude comprender con mayor fuerza porqué era necesario hacer este ejercicio de *enmarcado*. Las obras objeto de estudio de esta investigación conjugan una serie de lenguajes compartidos con todas ellas. Tienen por supuesto un componente visual que está emparentado con la fotografía y el arte; y su narrativa se mueve entre lo documental y lo ficcional, por lo que también comparten rasgos con la novela y la crónica.

Comprender que estos cómics documentales hacen parte de un conjunto complejo y diverso me permite preguntarme cuál es su lugar dentro del panorama de la representación del conflicto y qué cuestiones se ponen de relieve en estas obras en contraste con lo que se ha hecho previamente.

Por otra parte, es importante señalar que *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018) y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018) son producciones del CNMH, por este motivo era necesario entender las funciones que esta institución tiene a cargo en lo que respecta a la recopilación y difusión de la memoria del conflicto, así como conocer su origen y las disposiciones legales que lo rigen. Hacer esto me permitió acercarme a otros informes del centro que también tienen relevancia dentro del análisis que haré posteriormente, ya que puedo contrastar documentos de corte investigativo con la propuesta hecha por medio del cómic. Por otro lado, me sirvió para preguntarme cómo se reflejan las consignas del centro en las dos obras, y qué tratamiento dan a los testimonios de las víctimas.

Esbozar estos marcos hace evidentes las problemáticas latentes dentro de estos modos de interpretación y representación, que a su vez están presentes en las obras que ocupan el interés de este proyecto. La visibilización de las víctimas, la disputa por el territorio y cómo esta ha incidido en las formas de concebirlo y de plasmarlo, la tensión que existe entre el conflicto real y el narrado, y las prácticas hegemónicas que atraviesan todas esas problemáticas, son algunos de los aspectos que analizaré en las dos novelas por ser las que construyen de forma más evidente la narrativa que allí se presenta.

Capítulo 2. Aproximación al cómic documental como medio para dibujar realidades sociales, políticas y culturales

Mientras que la prosa tiende hacia la “interioridad”, cobra vida en la mente del lector, y el cine gravita hacia la “exterioridad” del espectáculo experiencial, quizá los “cómic”, al abarcar tanto la interioridad de la palabra escrita como la fisicidad de la imagen, reproducen con mayor rigurosidad la verdadera naturaleza de la conciencia humana y la lucha entre la autodefinición privada y la “realidad” corpórea.

Daniel Clowes. *Ice Haven*.

2.1 Antecedentes e influencias del cómic documental

Con la llegada del siglo XXI se empezó a cambiar la concepción de que el cómic solo servía para contar historias de ficción o humor. Para muchas personas la palabra únicamente designaba los relatos de superhéroes y villanos, o tiras cómicas sin mayor contenido. Actualmente sabemos que también tiene la capacidad de representar sucesos de mayor complejidad, y que al igual que cualquier otro producto cultural, como el cine, la literatura o el arte, cuenta con las herramientas para abordar diversas temáticas con rigurosidad y creatividad. Este es el caso de los cómics y las novelas gráficas que refieren temáticas como la guerra, las violaciones a los derechos humanos, las luchas por la igualdad de género, la desaparición forzada, los movimientos estudiantiles y sociales, entre otras; y que en su forma de abordar dichas problemáticas recurren a otros modos y estrategias que en ocasiones superan los límites de lo que se creía que este género podía lograr. A este tipo en particular se le ha denominado cómic documental.

Para poder contar estas historias muchos autores han buscado legitimar al cómic como una forma de arte seria tanto desde la parte creativa y narrativa, como desde el estudio académico de este campo, siendo este último mucho más reciente. Posiblemente uno de los primeros historietistas en teorizar acerca del cómic fue el estadounidense Will Eisner, quien en su libro *Comics and Sequential art* emplea por primera vez el concepto de arte secuencial para denominar lo que resulta de unir imágenes encerradas en viñetas, con algo de texto o no, y que al estar presentadas en forma de secuencia narran una historia o dramatizan una idea. Por su parte, Scott McCloud, otro de los

más grandes exponentes de este género en Estados Unidos, completó este concepto al definir la palabra cómic en su libro *Entender el cómic. El arte invisible*, como “Imágenes yuxtapuestas en una secuencia deliberada, con la intención de transmitir información y/o producir una respuesta estética en el espectador”⁶⁹. Estas definiciones nos muestran la base o el sustento de su lenguaje, así como lo amplio que puede llegar a ser el campo de representación de este medio y no lo amarran o limitan a un género determinado. Al hablar de cómo el cómic documental se ha dedicado a abordar problemáticas históricas, políticas o sociales usando técnicas y herramientas periodísticas, es necesario revisar el desarrollo y antecedentes de este tipo de obras.

Los primeros cómics o *cómic books* que aparecieron alrededor de 1934 estaban compuestos por historias cortas que representaban tramas separadas o sin una conexión aparente. Al pasar esta etapa, los cómics se complejizaron con la introducción de la figura del súper héroe y el villano, inmersos en universos que mezclaban la realidad con la ficción. Posteriormente, los autores empezaron a relatar historias más personales, incluso autobiográficas, en las que el componente ficcional adquiere otras formas que se entretajan con los elementos de lo real, dotándola así de novedosos horizontes narrativos. A esto se le llamó *comix underground*, movimiento que se desarrolló entre finales de los años sesenta hasta mediados de los ochenta, con figuras como el historietista estadounidense Robert Crumb a la cabeza.

Estos cómics de autor que comenzaron a aparecer bajo la denominación de *Comix underground* se caracterizaron por ser publicados en medios alternativos y por abordar temáticas como el uso de drogas, la sexualidad y la violencia, con estrategias gráficas renovadas y desafiantes. Diferían de los cómics convencionales por mostrar contenidos explícitos que no se apegaban a los códigos de las publicaciones de mayor difusión. Al respecto, Daniele Barbieri comenta que “por primera vez el cómic se proponía al mundo en cuanto tal, en cuanto cómic, como instrumento lingüístico y expresivo autónomo; se proponía por todo su valor: no como “simple entretenimiento” [...] Al mismo tiempo se autoanalizaba y afirmaba.”⁷⁰

Pero tal vez el antecedente más importante para nuestro corpus es *Maus* de Art Spiegelman, novela gráfica que cuenta las experiencias del padre del autor en un campo de concentración durante el Holocausto. En esta obra, Spiegelman decide usar animales para representar a los personajes, así, los judíos son dibujados como ratones, los alemanes como gatos y los polacos no

⁶⁹ Scott McCloud, *Entender el cómic. El arte invisible* (Bilbao: Astiberri, 2014), 9.

⁷⁰ Daniele Barbieri, *Los lenguajes del cómic* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993), 277.

judíos como cerdos. Para llevar a cabo su idea utilizó las entrevistas que le realizó a su padre, y a partir de las grabaciones empezó a dibujar el material que después se convertiría en la primera novela gráfica en ganar un premio Pulitzer.



Fig 7 Art Spiegelman. *Maus*, 2014.

Lo que llama más la atención aquí es que el autor se vuelve un investigador que recolecta y utiliza evidencia, y documenta la información de diferentes formas para después plasmarlo en un cómic. Es en este punto en donde surge el cómic y la novela gráfica de tipo documental. A pesar de no ser periodista, Spiegelman usa técnicas propias de esta disciplina y se vale de esas herramientas para contar una historia personal y familiar que también alude a uno de los momentos más atroces de la historia de la humanidad.

Ahora bien, existen otros artistas que han servido como testigos visuales de lo que acontece en la guerra y que también podrían señalarse como una influencia o un antecedente de este tipo de cómic. Es bien sabido que la imagen siempre ha servido como un vehículo para representar lo indecible, lo que no se alcanza a expresar con palabras. Al hacerlo con la imagen podemos sentirnos representados o identificados con ella; y, de alguna manera, reconstruimos y reconfiguramos en nuestra mente las experiencias que nos son presentadas. La imagen genera empatía porque también podríamos estar representados en ella, podemos ver al otro que también somos nosotros. Pero al mismo tiempo, esta puede ser motivo de rechazo, incluso de repulsión, siempre hay motivos a develar detrás de la imagen, y es precisamente ese aspecto el que la hace tan rica para representar sucesos de la actualidad o de la historia. Como lo muestra la Fig. 8 la imagen del cómic “es un vacío que absorbe nuestra identidad y nuestra conciencia...una concha vacía que habitamos y que nos permite viajar a otro reino. No es que miremos la caricatura. ¡Es que nos convertimos en ella”⁷¹ En este sentido, dicha representación de los sucesos de un conflicto armado, para poner un ejemplo,

⁷¹ McCloud, *Entender el cómic*, 36.

tiene el poder de transportarnos a ese resquicio por el que podemos asomarnos para presenciar la experiencia de otro que también soy yo, y en el cual mi identidad se vierte.



Fig 8 Scott McCloud. *Understanding comics. The invisible art*, 2014.

2.2 Hacia una definición del cómic documental

A finales del siglo XX y principios del XXI comenzaron a publicarse más cómics relacionados con sucesos históricos o problemáticas políticas y sociales de la actualidad. Ejemplos como *El fotógrafo* de Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre y Frédéric Lemercier, que combina la fotografía y el dibujo para documentar la misión humanitaria de una delegación de Médicos sin fronteras en Afganistán en medio de la guerra entre soviéticos y muyahidines en 1986, nos muestra el potencial narrativo del cómic para plasmar estas situaciones. En estas producciones se empiezan a retratar sucesos que habían sido informados a través de noticieros, periódicos y libros, pero que al ser puestos en el formato del cómic adquieren una dimensión mucho más humana, además de leer la historia de ese *otro* puedes verte representado en su imagen.

Susana Escobar, en su artículo “Periodismo en historieta en Latinoamérica, propuestas para cambiar el mundo”, lo llama cómic de no-ficción y explica que los artistas recurren a testimonios, evidencias y entrevistas para documentar gráficamente un hecho histórico. Este tipo de cómic surge de la necesidad de ver las noticias de otra manera; del deseo, tanto de artistas como de espectadores, de tener otra perspectiva de los hechos que han marcado a la humanidad y que influyen en cómo concebimos el presente. Sin embargo, vale la pena recordar que la no-ficción es también una ficción, y que en ella se constituye un relato. Luz Aurora Pimentel define al relato como “la construcción de un mundo y, específicamente, un mundo de acción humana. En tanto que acción humana, el relato nos presenta, necesariamente, una dimensión temporal y de significación que le es inherente.”⁷² Existe una distancia entre el referente y los lenguajes que lo nombran, y esta se da en el relato, en la manera en cómo se configura la acción en un tiempo y espacio determinados por una forma particular de mirar y narrar.

Por otro lado, Escobar propone una tipología de obras que podrían suscribirse a la denominación de cómic periodístico, o que por sus contenidos y estrategias visuales guardan similitudes o han servido de inspiración para los autores de este tipo de historietas. En primer lugar, menciona las biografías, autobiografías o historias de vida⁷³, que se valen de vivencias propias, de familiares o amigos, o inclusive indagan por la vida de personalidades célebres para construir narraciones, que a pesar de apelar a la “verdad” de los hechos, en ocasiones recurren a la ficción para elaborar la trama. Estas, por supuesto, tienen un cariz histórico o memorístico que apela a la rememoración y a la reconstrucción y resignificación del pasado. Cabe notar que estas producciones, en la mayoría de los casos, recurren al elemento periodístico bajo la forma de entrevistas o investigaciones documentales que sirven para recabar la información que luego hará parte del cómic.

La segunda categoría que propone la autora tiene que ver con el periodismo en viñetas⁷⁴, el cual guarda mayores semejanzas con los principios y las técnicas de esta profesión, ya que sus autores por lo general han ejercido en este medio y acompañan sus reportajes con sus propios dibujos. El autor hace su trabajo como reportero y se ve inmerso en los acontecimientos que desea retratar, esto implica que esté presente en el lugar de los hechos y que se sirva de diversas fuentes

⁷² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (México: Siglo XXI, 1998), 17.

⁷³ Susana Escobar, “Periodismo en historieta en Latinoamérica, propuestas para cambiar al mundo,” *Pacarina del Sur*, 6, no. 23 (abril-junio 2015): 12. <http://pacarinadelsur.com/51-dossiers/dossier-15/1117-periodismo-en-historieta-en-latinoamerica-propuestas-para-cambiar-al-mundo>.

⁷⁴ Escobar, “Periodismo en historieta,” 20.

para tratar de informar la situación con la mayor veracidad posible. Algunos de los temas más comunes en este tipo de producciones son las crónicas de guerra y los diarios de viaje por zonas afectadas por problemáticas humanitarias, así como otros temas de actualidad que tienen gran interés periodístico.

Este periodismo en viñetas no solamente es publicado bajo la forma impresa, también utiliza los medios digitales para enriquecer la experiencia del lector, ya que puede incluir enlaces e hipervínculos dentro de los cuadros para proporcionar mayor información sobre el hecho representado, o dar acceso a material fotográfico y de video como una forma de evidencia. En 2011 el reportero gráfico Dan Archer, conocido por sus historietas sobre el tráfico de personas en Nepal publicadas por la *BBC News Magazine*⁷⁵, dibujó en forma de cómic su propia definición del periodismo en viñetas, así como una breve historia de este, algunos autores que producen este tipo de obras y los rasgos que caracterizan este medio.



Fig. 9 Dan Archer. *What is comics journalism?*, 2013.

⁷⁵ Véase Dan Archer, "Drawing the news." *BBC News Magazine*, 23 de abril, 2013. <https://www.bbc.com/news/magazine-22247747> En su versión digital está acompañado de enlaces a diferentes páginas web que contienen más información sobre los temas tratados.



Fig. 10 Dan Archer. *What is comics journalism?*, 2013.

En tercer lugar, Escobar se refiere al periodismo en historieta con elementos de ficción⁷⁶. En este caso, la narración está basada en hechos reales pero el autor inventa personajes o situaciones que le sirven para encadenar los sucesos que hacen parte de la trama. Su intención es que la narración sea verosímil, y por esta razón utiliza fotografías y otro tipo de documentos que le permitan recrear de manera fiel el contexto en el que se desarrollan los hechos. A diferencia de la categoría antes mencionada, el autor no necesariamente tiene que haber estado presente en el lugar que describe, lo cual implica realizar una profunda investigación que respalde el contenido de la obra.

Por último, la autora hace referencia al periodismo político: cartón político, caricatura política y moneros⁷⁷, que si bien hacen uso del lenguaje gráfico para hacer crítica social y llamar la atención sobre hechos de actualidad en la sociedad, se diferencian del cómic periodístico en su forma, estructura y extensión. Escobar incluye este género dentro de su tipología por su estrecha relación

⁷⁶ Escobar, "Periodismo en historieta," 35.

⁷⁷ Escobar, "Periodismo en historieta," 40.

con la prensa y por hacer parte de una larga tradición de periodismo de opinión sobre temas sociales, políticos, culturales, entre otros.

Esta mezcla de recursos gráficos y narrativos con elementos del estilo periodístico ha dado como resultado numerosas obras que nos han dejado ver otros ángulos de las historias que cuentan y han logrado involucrar al lector en esos contextos dándole una mirada interna, una ventana abierta al conflicto. Esto sin lugar a dudas contribuye a ejercer prácticas de memoria en los sujetos y a generar empatía frente a situaciones que pueden parecer lejanas o ajenas. El periodista argentino Julián Gorodischer afirmó durante la Reunión Cumbre del Periodismo en el Cómic de 2013 que “esto es una zona de mestizaje de géneros, temas y estilos que une por un lado la impronta informativa y actual del periodismo, con el lenguaje subjetivo e intimista que aporta el dibujo; el periodismo es intervenido por el arte.”⁷⁸

Se podría decir que este tipo de cómics atrae a los lectores por ser una manera diferente de contar sucesos históricos, diferenciándose de discursos como el académico. Sin embargo, esto no implica que la lectura e interpretación de las imágenes y el texto que los componen sea más fácil o que simplifique la historia contada. De hecho, este tipo de obras demanda mucho trabajo por parte del lector, le exige moverse entre viñetas dándole tiempo y movimiento a las imágenes y lo sitúa en el contexto en el que se inscribe la historia para que trate de comprenderlo desde su presente y sus circunstancias.

2.3 El cómic como documento. Evidencia en viñetas

En el libro *Disaster drawn: Visual witness, Comics and Documentary Form*, Hillary Chute, autora clave para el entender el cómic como una forma de abordar la historia con una perspectiva ética y estética, reconoce que esta forma de arte puede representar excepcionalmente bien experiencias traumáticas surgidas principalmente de problemáticas derivadas de la guerra o el conflicto, y propone esta forma documental que adquiere el cómic como una manera de ser testigos de la historia y participar en ella.

Con respecto a la palabra documental que se ha usado para describir este tipo de cómic, Chute considera que, así como el cómic permite registrar hechos como forma de evidencia en cada uno

⁷⁸ Escobar, “Periodismo en historieta,” 40. Se cita el artículo de Susana Escobar ya que el artículo de Julián Gorodischer ya no se encuentra en línea.

de los cuadros que hacen parte de la historieta, también permite cuestionar lo que significa documentar. ¿Quién documenta? ¿Qué se puede considerar evidencia? La estructura del cómic, compuesta por múltiples cuadros, le exige al artista que presente información todo el tiempo, cada detalle del dibujo le brinda datos al lector, todo lo que incluye dentro de la viñeta cuenta como evidencia.

The essential form of comics—its collection of frames—is relevant to its inclination to document. Documentary (as an adjective and a noun) is about the presentation of evidence. In its succession of replete frames, comics calls attention to itself, specifically, as evidence. Comics makes a reader access the unfolding of evidence in the movement of its basic grammar, by aggregating and accumulating frames of information.⁷⁹

En este sentido, el cómic se convierte en una fuente de “evidencia icónica”⁸⁰ y le permite al artista usar el espacio del que dispone en las viñetas para dibujar todo aquello que le otorgue más autenticidad a la narración o que la haga más verosímil a los ojos del lector. Sin embargo, todas las decisiones que toma al dibujar son deliberadas, su mirada decide retener ciertos aspectos de las escenas que observa u omitir otros detalles. Está en sus manos escoger qué quiere que veamos y qué imágenes va a privilegiar por encima de otras. Sin embargo, cabe decir que el propósito del autor, aunque se transmite de alguna manera en la obra, queda en una zona indeterminada o desconocida en el momento de la recepción, ya que entra en el circuito cultural y de experiencia del lector, en el que no necesariamente prima su intención. Las viñetas y los espacios en blanco entre ellas, los *gutters*⁸¹, nos proporcionan información acerca del lugar, el tiempo, las características físicas de los personajes, sus emociones a través de sus expresiones; “la impresión que extrae el lector es que el narrador lo conduce hasta allí, a aquel lugar inaccesible espacial y temporalmente”⁸². Todo esto crea una atmósfera a la cual accedemos y de este modo también nos convertimos en testigos que merodean por las páginas libremente, y que no están atados a una línea

⁷⁹ Trad. de la autora “La forma esencial del cómic—su colección de cuadros—es relevante por su inclinación hacia el documento. Documental (como adjetivo y sustantivo) hace referencia a la presentación de evidencia. En su sucesión de cuadros repletos, el cómic llama la atención hacia sí mismo, específicamente, como evidencia. El cómic le permite acceder al lector al despliegue de evidencia que se da en el movimiento de su gramática básica, agregando y acumulando cuadros de información.” Hillary L. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form* (Cambridge: Harvard University Press, 2016), 2.

⁸⁰ Weber y Martin, “Authenticity”, 383.

⁸¹ Scott McCloud utiliza el término en inglés *gutter* para referirse al espacio en blanco que existe entre viñetas. También se le ha llamado calle o canal por su función dentro del cómic de hacer transiciones que pueden ser de momento a momento, de acción a acción, de tema a tema, de escena a escena o de aspecto a aspecto; o inclusive “non-séquitur” en las que no se ofrece ninguna relación lógica aparente. Este espacio obliga al lector a transitar entre las imágenes brindándoles tiempo y espacio para establecer relaciones que en últimas configuran la narración. Véase Scott McCloud, *Entender el cómic. El arte invisible* (Bilbao: Astiberri, 2014), 60-93.

⁸² Serna y Pons, “El ojo de la aguja”, 122.

narrativa inquebrantable, sino que más bien eligen cómo moverse y cómo situarse dentro de esos espacios y esos intersticios que suponen las viñetas y sus *gutters*.

El artista usa el cómic como un “artefacto artístico material”, es decir, como el soporte físico de lo que posteriormente se convertirá en “objeto estético”⁸³. Por supuesto, este no pierde su materialidad, cualidad importante de este medio, pero sí se transforma en un objeto simbólico en el encuentro con el lector que lo recibe. El intercambio que allí ocurre dota de significación a lo que aparentemente es solo un dibujo. El lector ratifica el valor de documento del cómic al aceptar o cuestionar las imágenes y los textos que hacen parte de la historieta, y en tanto intérprete de todos esos códigos que allí se presentan, tiene una reacción estética frente a este. El cómic nos interpela, nos enfrenta con nuestras creencias y supuestos, y al mismo tiempo nos desafía a situarnos en el juego que se abre para nosotros desde nuestro papel como lectores.

Como ya lo he mencionado, el cómic toma la forma de documento al hacer evidentes todas las acciones previas a la creación de la historieta. Muchas veces dentro de las viñetas se nos muestra parte del trabajo que implicó para el autor recolectar información, hacer entrevistas, revisar documentos, fotografías, archivos. La imagen en sí misma es cómplice del proceso de documentación y gracias a ella confirmamos el rol periodístico e investigativo que adopta el artista. Asociamos la palabra “documental” con el registro de hechos y declaraciones, y eso es lo que obtenemos en este tipo de cómic. Por supuesto, este documento nos ofrece una visión mediada del mundo, es artificial en la medida en que no puede representar en su totalidad los sucesos, nos brinda una perspectiva, una especie de lente para observar determinadas circunstancias.

En las siguientes viñetas, que hacen parte de la novela gráfica *Los surcos del azar*⁸⁴ del español Paco Roca, podemos ver dos momentos de la realización del cómic. En primer lugar, observamos al artista con su libreta abierta, escribe o dibuja, no lo podemos determinar, pero cualquiera de las dos acciones nos muestra el valor que da a lo que escucha de su interlocutor. La persona con la que habla es un hombre viejo que le cuenta su historia sobre la participación española en la Segunda Guerra Mundial, nos da la impresión de que es una entrevista informal, una conversación en la

⁸³ Diego Lizarazo. *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes* (México D.F: Siglo XXI Editores, 2004), 76.

⁸⁴ *Los surcos del azar* (2014) cuenta la historia de Miguel Ruíz, un republicano español exiliado en Francia, que durante la Segunda Guerra Mundial hizo parte de un comando llamado “La Nueve”, conformado en su mayoría por españoles. La narración nos ofrece la historia de hombres anónimos que desempeñaron un papel clave en la historia, pero nunca fueron reconocidos por ello. Véase Roca, Paco. *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri, 2014.

cocina de su casa, y de algún modo, accedemos a la cotidianidad del espacio doméstico del protagonista.

En las dos viñetas siguientes, vemos el hecho que está siendo narrado por el viejo, acompañado por un texto que no hace parte del acontecimiento sucedido en los años cuarenta. Roca hace uso de diferentes recursos para diferenciar los dos momentos espacio-temporales. Dibuja el presente en tonos grises y blancos, y no se preocupa demasiado por hacer resaltar los detalles del lugar o de las personas, estos dos aspectos le dan un aire austero a la viñeta. Mientras que el pasado nos lo presenta a color y pone mayor atención en capturar detalles de la vestimenta y de los objetos, e inclusive nos da una idea del clima y de las construcciones que se ven a lo lejos. También hace énfasis en el sonido haciendo uso de onomatopeyas, lo cual le proporciona al lector casi que una evidencia sonora de la escena.



Fig. 11 Paco Roca. *Los surcos del azar*, 2014.

El carácter documental del cómic expresado en forma de narración resulta atractivo para los lectores, ya que, sin perder rigurosidad, se aleja de un discurso académico o teórico sobre la historia. Las microhistorias que se nos revelan en estas historietas periodísticas nos dejan ver la relevancia que tienen en sí mismas como objeto de conocimiento, así como permiten reconocer su potencial para revisar realidades más generales, para examinar esos acontecimientos desde sus partes, como una manera de acceder al todo.

2.4 El valor de la subjetividad en el cómic documental

Al entrar en contacto con el cómic de tipo documental surgen varias interrogantes: ¿quién es el que atestigua? ¿Cuál es la fuente inicial de la que provienen esas imágenes? Todo esto tiene que ver con la subjetividad que está en juego y con las miradas que se les imprimen a las obras. Lo anterior abre la puerta a algo que podría considerarse problemático. Estos cómics usan un medio comúnmente asociado con la ficción para representar situaciones de la vida real, hechos históricos que deben ser tratados con precisión, y que para ser fieles a la “verdad” del suceso no admiten libertades a la hora de narrarlos. La connotación del adjetivo documental pesa en la recepción de la obra, puesto que se podría pensar que el lector espera una versión objetiva e imparcial del hecho narrado. Pero, así como en las noticias, periódicos o revistas ocurre todo lo contrario, la información que recibimos siempre está mediada por la visión de quién la cuenta. No accedemos a los acontecimientos en su totalidad porque siempre hay de por medio un narrador que elige un camino por el cual llevarnos, vamos de su mano, y bien podemos decidir acompañarlo o no en el trazado que nos propone.

Como lo mencioné anteriormente, el cómic documental por lo general exige que el autor esté presente dentro de la narración y que esa presencia se haga visible a través del dibujo. Este principio marca el tono que tendrá la obra, pues además de las decisiones estilísticas que toma para realizar el cómic⁸⁵: el estilo del dibujo, el tipo de fuente, el tamaño de los paneles, el color, el estilo verbal narrativo, etc., las imágenes que presenta son interpretaciones que hace de los sucesos que atestigua. Esto no quiere decir que invente las historias que narra, ya que todas provienen de una realidad dominante y de la documentación que ha obtenido, pero sí produce una interpretación de esa historia al escoger qué elementos resalta y cuáles deja por fuera.

El periodista argentino Roberto Herrscher habla de una “construcción literario-periodística del yo que narra”⁸⁶, es decir que el artista-escritor, por la dualidad de su tarea, escoge una forma para crear las imágenes, y al mismo tiempo elige un tono narrativo para su historia. Esto supone una toma de posición de su parte, de cierta manera su trabajo lo compele a tomar partido dentro de la situación que narra. No puede permanecer pasivo, puesto que su obra le exige un ángulo desde el cual observar y dar testimonio.

⁸⁵ Weber y Martin, “Authenticity”, 383.

⁸⁶ Roberto Herrscher, *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura* (San José: Editorial Germinal, 2014), 30.

Para hablar del valor de la subjetividad en el cómic documental es imprescindible mencionar a Joe Sacco, periodista que se convirtió en cronista a través del cómic a partir de sus viajes por Oriente Medio. Sus obras han influenciado a los autores que buscan retratar el conflicto armado y sus consecuencias por la utilización de una estrategia que se ha denominado “políticas de la mirada”⁸⁷, en la que a través de juegos de perspectiva sitúa al lector dentro de la viñeta para movilizar su sentido de responsabilidad ética frente al hecho narrado. Sacco observa que se han normalizado las violaciones a los derechos humanos y quiere insertar al espectador en esas imágenes para que viva por un momento el horror de estar en medio de la guerra. Obras como *Palestina*⁸⁸ y *Gorazde. Zona segura*⁸⁹, entre otras, han hecho visibles los recursos del cómic y la novela gráfica para sensibilizar al espectador a través de prácticas éticas de lectura.



Fig. 12 Joe Sacco. *Palestina*, 2015.

Al igual que el periodismo, en sus diferentes expresiones, el cómic documental también pretende darle una sensación de autenticidad al lector, aunque en realidad esta sea solo una ilusión⁹⁰, sin que esto reste seriedad al trabajo que llevan a cabo unos y otros. Cuando utilizo el término ilusión hago referencia a que por más evidencia que se presente en los cuadros del cómic, siempre hay algo de realidad que se escapa, siempre va a haber un excedente que no puede ser contenido ni por la

⁸⁷ Rose Brister y Belinda Walzer. "Kairos and Comics: Reading Human Rights Intercontextually in Joe Sacco's Graphic Narratives". *College Literature* 40, 3 (Verano 2013): 139, https://www.researchgate.net/publication/265712340_Kairos_and_Comics_Reading_Human_Rights_Intercontextually_in_Joe_Sacco's_Graphic_Narratives.

⁸⁸ *Palestina* (2015) es el resultado del viaje que realizó Joe Sacco entre 1991 y 1992 a los territorios ocupados para escuchar los testimonios de los refugiados que allí se encontraban. A través de la narrativa gráfica, el autor relata lo que pudo observar y las historias que escuchó en las entrevistas que llevó a cabo. Inicialmente fue publicada en 9 entregas y en 2001 se compiló en un solo volumen. Es considerada una de las primeras crónicas gráficas de guerra que combina estrategias periodísticas con el dibujo, concentrándose en la violenta opresión que ejerce Israel sobre los territorios palestinos.

⁸⁹ *Gorazde: zona segura* (2015) retrata la experiencia de Joe Sacco en su estadía en Bosnia a mediados de los años noventa durante la Guerra de los Balcanes. En esta ocasión, Sacco se concentra en la población de Gorazde, en su mayoría musulmana, que fue fuertemente asediada por las tropas serbo-bosnias.

⁹⁰ Weber y Martin, "Authenticity", 381.

imagen ni por la palabra escrita. Mieke Bal nos recuerda el concepto de «traducibilidad» de Walter Benjamin, ese elemento de la traducción que se resiste a ser traducido⁹¹ y que reside precisamente en la transición de pasar de un original, en este caso del suceso o circunstancia histórica que se pretende narrar, a la interpretación que se hace de este. Lo que sucede en estos cómics es también un ejercicio de traducción, en el que la imagen actúa no como el calco o la mimesis de la realidad, sino como sinécdoque, que al mostrar una parte del todo, nos muestra la singularidad del hecho y de la experiencia misma.

En las numerosas obras de cómic documental que existen en la actualidad se pueden encontrar una serie de estrategias que discuten con la crítica a la subjetividad del autor, y le aportan herramientas para dar soporte a sus obras y para autenticar la información que quiere retratar⁹². La primera de ellas es su presencia dentro del cómic, que podría parecer simple u obvia, pero que en realidad le comunica varias cosas al lector. Puede decirle que es un personaje dentro de la historia, puede cumplir la función del narrador a través de la voz que emplea, o puede permanecer en silencio dejándonos ver lo que observa y cómo se desenvuelve la trama ante sus ojos. En ocasiones, el juego que logra con la imagen nos pone en el lugar del autor y por un momento sus ojos son los nuestros.

El parecido con respecto a los lugares, los personajes y los detalles de la realidad que se incluyen en la imagen es otro de los recursos utilizados para darle autenticidad al cómic. Muchas de estas obras usan un estilo figurativo con el fin de guardar semejanza con las escenas reales que sirven como fuente de inspiración. Sin embargo, este no es un patrón que se pueda observar en todas las producciones, ya que depende de las decisiones estilísticas de cada artista y de las motivaciones que persiga con la forma en la que configura las imágenes.

Por otro lado, el cómic se muestra conveniente para presentar evidencia porque su diseño permite la inclusión de otros recursos además de la imagen dibujada. El artista puede incluir fotografías, mapas, gráficas, recortes de periódicos o revistas, líneas de tiempo, entre otros recursos, para dar más fuerza a su narración. Si decide hacerlo, el lector contará con otras fuentes de información que confirman lo dicho a través de la imagen y la palabra escrita. El uso de materiales extra brinda la oportunidad de contrastar la obra en cuestión con otros textos y de entrar en diálogo con la microhistoria que se nos cuenta como un relato dentro de una gran *historia*.

⁹¹ Bal, *Conceptos viajeros*, 84.

⁹² Weber y Martin, "Authenticity", 385-389.

Capítulo 3. Memoria, mapa y víctima: Análisis de los cómics documentales *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*

3.1 *Marcos de partida*

El conflicto armado que ha vivido Colombia por más de cincuenta años, sumado a problemas estructurales como la tenencia de la tierra, la explotación de zonas productivas y de recursos naturales, el narcotráfico, entre otros, han ocasionado el desarraigo y el despojo de millones de personas a lo largo del territorio. Según el “Informe de Tendencias Globales. Desplazamiento forzado 2018”⁹³, Colombia ocupa el segundo lugar del mundo con casi ocho millones de desplazados, y el primero en lo que se refiere a desplazados internos, 87% de estas personas vivía en el campo, 46% eran mujeres y 32% menores de edad. El documento también muestra que el 99% de los municipios del país han registrado este tipo de éxodos a causa de la violencia, y que los grupos más afectados han sido la población afrocolombiana y la indígena. Estos números desmesurados nos muestran una realidad que necesita ser contada y que debe pasar precisamente de las estadísticas y las cifras, a la puesta en común de historias particulares que hagan visibles los horrores de la guerra.

En estas circunstancias se enmarcan *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* y *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, cómics documentales hechos por iniciativa del CNMH como una de las medidas del Plan Integral de Reparación Colectiva que busca dar verdad, justicia y garantía de no repetición a las víctimas del conflicto armado. Desde su conformación en 2011, las investigaciones realizadas por el CNMH han sido presentadas en diferentes formatos: informes, libros, documentales, especiales digitales, etc., así como producciones de tipo gráfico y auditivo como cortos animados, cartillas, radionovelas y podcasts, entre otros. Las comunidades que hacen parte de San Pablo de Tulapas y La Palizúa decidieron contar su historia a través de la

⁹³ Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. “Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2018”. ACNUR, 2019.

narrativa gráfica⁹⁴ y para llevarlo a cabo, el CNMH contó con Pablo Guerra⁹⁵, quien estuvo a cargo del guion, y con Camilo Aguirre⁹⁶ y Camilo Vieco⁹⁷ para la parte gráfica.

Por un lado, la región de Tulapas está localizada en el Urabá antioqueño al noroccidente de Colombia, y comprende 58 veredas de los municipios de Turbo, Necoclí y San Pedro de Urabá. Durante los años noventa, las comunidades que habitaban allí fueron víctimas de desplazamiento forzado, despojo de tierras y asesinatos, entre otros hechos violentos, por cuenta del proyecto militar de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), quienes llegaron a estos territorios con el propósito de desterrar a las guerrillas del Ejército Popular de Liberación (EPL) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo (FARC-EP). Posteriormente se establecieron en esas tierras, usurpándolas ilegalmente y por la fuerza a sus antiguos propietarios. Así, esta zona se convirtió en uno de los focos de la presencia paramilitar en el país, ya que era un punto estratégico para controlar los negocios de ganadería extensiva y abrir rutas para el narcotráfico hacia el Pacífico.

Después de la salida masiva de más de mil doscientas familias de la región de Tulapas⁹⁸, muchos de ellos tuvieron que vender sus territorios por la fuerza a causa de las amenazas de los grupos paramilitares, quienes además contaban con toda una red de corrupción dentro de las instituciones que estaban encargadas de adjudicar la propiedad de esas tierras ante la ley. Todos estos trámites se hicieron de forma ilegal y nunca cumplieron con los procesos requeridos para que las ventas fueran legítimas. Se puede afirmar que este fue un proyecto sistemático de despojo de

⁹⁴ Véase Anexo II. Sofía González, Entrevista hecha por Laura Andrade vía Skype. 29 de noviembre de 2019.

⁹⁵ Pablo Guerra es un guionista, editor y crítico de cómics colombiano. Es autor de varios cómics, entre ellos *Dos Aldos*, que hizo en compañía de Henry Díaz, con el cual ganó la Medalla de Oro de la 11ra edición del Japan International Manga Award en 2018. Hace parte de “El Globoscopio”, un colectivo de historietistas que han incentivado la producción, difusión y crítica de cómic en Colombia. Como parte de sus trabajos académicos en esta área, ha indagado sobre el auge de la novela gráfica, la historia del cómic y su producción en América Latina. En 2016 publicó junto con Diana Ojeda, Camilo Aguirre y Henry Díaz, *Caminos condenados*, una novela gráfica acerca del despojo de tierras y el acaparamiento de agua en los Montes de María en Colombia, lo que implicó que elaborara el guion a partir de la investigación hecha previamente por Ojeda, y su desplazamiento, junto con los ilustradores, a la zona en donde ocurren los hechos relatados.

⁹⁶ Camilo Aguirre es artista plástico, historietista, docente y dibujante. Sus trabajos más recientes exploran el valor de la anécdota y cómo estas se insertan en la historia social. Ha ganado numerosos premios y becas, entre estos el Premio de Novela Gráfica Idartes en 2011 por su obra *Calidez aislada* y la Beca de Circulación Galería Santafé en 2012. En lo que concierne al cómic documental realizó la novela gráfica *Ciervos de bronce* en 2011, en la que recopiló los testimonios de su padre y de otros miembros sindicales para retratar las luchas que dieron estas organizaciones entre los años setenta y ochenta. Además participó como historietista en la creación de *Caminos condenados* (2016).

⁹⁷ Camilo Vieco es un ilustrador y animador en 3D. También hace parte del colectivo “El Globoscopio” al lado de otros dibujantes y autores de cómic colombiano. En abril de 2019 publicó *El baile de San Pascual*, una novela gráfica acerca de los campesinos de la región cundiboyacense de Colombia y la condición rural de esta zona.

⁹⁸ Véase “Tulapas: El laboratorio del despojo”. 4 de septiembre de 2012. *Verdad abierta*. En línea. Véase también: “Lejos de todas partes, cerca del infierno”. 4 de septiembre de 2012. *Verdad abierta*. En línea.

tierras en el que se intervino en el territorio de manera violenta para desterrar a los campesinos, y se continuó ejerciendo violencia sobre ellos a través de las vías legales que se suponía debían protegerlos.

La Palizúa, por su parte, narra la historia de la comunidad campesina que lleva este nombre y que se ubica en el departamento del Magdalena. El relato comienza en la década de los ochenta durante el asentamiento de los campesinos en estos territorios y luego, las imágenes nos muestran cómo fueron sacados de allí de forma violenta por los grupos paramilitares en agosto de 1997 y cómo esto llevó a la desintegración de la comunidad que habían constituido. Asimismo, ilustra lo que pasó con ellos luego del éxodo y el cambio drástico que sufrieron sus vidas al tener que pasar de un estilo de vida rural al de las grandes urbes, cambio marcado por la pobreza y el abandono del Estado.

Antes de dar paso al análisis, es necesario hablar de cómo fue el proceso previo a la elaboración de las obras y cómo está constituida la estructura narrativa de las mismas. Para hacer esto establecí contacto con tres de los investigadores del CNMH que hicieron parte del equipo que trabajó en estos proyectos. Nury Martínez, investigadora a cargo de *La Palizúa*, trabajó por casi cinco años con los miembros de esta comunidad para establecer relaciones de confianza que le permitieran acceder a sus memorias⁹⁹. Durante este tiempo se utilizaron diferentes técnicas de recolección de información, tales como la creación de una línea del tiempo desde el asentamiento de los primeros pobladores de la zona hasta la época actual, recorridos de memoria para identificar lugares eliminados, bienes colectivos y construcciones autogestionadas, y la capacitación de líderes como gestores de memoria para que ellos mismos llevaran a cabo las entrevistas. La idea inicial de hacer una historia gráfica partió de las cartillas que eran usadas antiguamente por la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos) para difundir las luchas campesinas entre una población mayoritariamente analfabeta. En ellas se combinaba dibujo y poco texto para comunicar y explicar lo que se llevaba a cabo desde dicha asociación en materia de adjudicación de tierras y organización comunitaria.

La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha está conformada por una introducción y seis capítulos organizados cronológicamente comenzando en el año 1981, momento en el que los campesinos empezaron a ocupar los terrenos baldíos y a trabajar en ellos para hacerlos habitables; pasando por el año 1997, fecha en la cual las comunidades fueron desplazadas forzosamente por

⁹⁹ Véase Anexo III. Nury Martínez. Entrevista hecha por Laura Andrade vía Whatsapp, 30 de noviembre de 2019.

los grupos paramilitares; hasta llegar al 2007, cuando los habitantes de estas zonas emprendieron el regreso al territorio; y, finalmente, la obra nos ubica en el 2018, momento en el cual se concretó la realización del cómic. La historia está contada desde el punto de vista de un narrador testigo encarnado en la figura de una mujer que relata cómo se desarrolló la vida de esta comunidad, y la de su familia en particular, desde su asentamiento, y las circunstancias que llevaron a sus habitantes a salir huyendo de allí. En lo que respecta a la secuencia narrativa, el cómic usa un tiempo subjetivo que recurre al recuerdo de la mujer para desenvolver la narración, es decir que predominan las analepsis, y hay un constante ir y venir entre el tiempo que se evoca en la narración y el tiempo en el que se narran los sucesos. Al remitirse al recuerdo, los espacios también son subjetivos y se constituyen gracias al fluir psíquico de la narradora testigo.

El diseño del cómic varía de acuerdo con las secuencias, en algunas oportunidades encontramos viñetas tradicionales que usan una disposición por medio de cuadros dentro de la página; en otras, cuando se busca enfatizar un momento de la narración o un espacio en particular, se recurre a la página completa o a la doble página, dándole al lector una vista en detalle de ciertos elementos de la historia. Las ilustraciones están hechas en su totalidad en blanco y negro, con un estilo realista que se centra en el detalle de la vegetación, los animales, las construcciones y los rostros, aspectos que permiten resaltar la expresividad de cada uno de los dibujos.

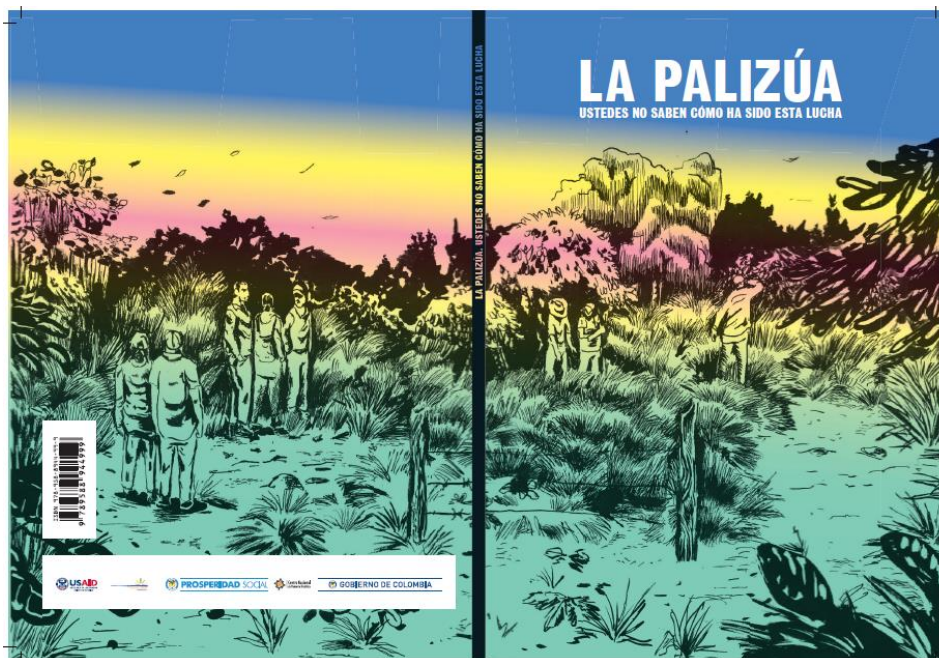


Fig. 13 CNMH, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (portada y contraportada), 2018.

Sin embargo, no todos los habitantes de la comunidad estuvieron dispuestos a participar y pidieron que la historia de sus veredas no fuera incluida, esto por temor a contar lo que vivieron y a las posibles consecuencias que esto podía acarrear, como lo mencionó Edinsó Culma¹⁰⁰, investigador del Centro de memoria. En este caso también la comunidad planteó la posibilidad de crear un material con un componente gráfico para ilustrar su historia, por esta razón los investigadores les presentaron referentes como *Caminos condenados*, novela gráfica que menciono en el primer capítulo, para abrir la posibilidad de hacer algo similar al trabajo realizado previamente en Montes de María a propósito del despojo de tierras.



Fig. 14 CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (portada y contraportada), 2018.

Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas se compone de una introducción, cuatro partes y un epílogo. Su estructura narrativa es diferente a la de *La Palizúa*, ya que no está organizada de forma cronológica y tampoco hay un narrador único que cuenta toda la historia. En este caso, el tiempo de la narración se sitúa, por un lado, en el momento en el que los investigadores del CNMH hicieron recorridos y entrevistas dentro de la comunidad, y en las viñetas podemos observarlos en las diferentes dinámicas que llevaron a cabo: la elaboración del mapa andante y los recorridos posteriores acompañados de algunos líderes, así como las reuniones con miembros de la comunidad. Por otro lado, en el manejo de los planos temporales hay una trasposición de momentos

¹⁰⁰ Véase Anexo IV. Edinsó Culma. Entrevista hecha por Laura Andrade vía Whatsapp, 30 de noviembre de 2019.

en la narración en la que las analepsis se hacen presentes para recordar cuando fueron desplazados y cómo se dio el despojo de tierras. En este cómic en particular se acompañan dichos *flash-backs* con recortes de periódicos que ilustran noticias de la época, apartados de sentencias judiciales, fotografías, etc., lo cual realza el aspecto documental del mismo. Podríamos decir que en la obra hay dos tipos de narradores, uno observador, en la figura de los investigadores, y otro testigo, que vendría a ser múltiple, ya que está personificado en diferentes miembros de la comunidad que dan testimonio de lo ocurrido. Al igual que el tiempo, los espacios se constituyen en la subjetividad de los narradores.

En entrevista con Camilo Aguirre¹⁰¹, historietista de *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, pude conocer información valiosa acerca de las etapas de la creación del guion, de las investigaciones en las que se basaron y de la construcción de la parte gráfica del cómic. Todo el proceso, en ambos casos, estuvo acompañado por investigadores del CNMH. Pablo Guerra, guionista de ambas producciones, fabricó el argumento a partir de los archivos que le fueron facilitados por el Centro, compuestos por investigaciones, documentos jurídicos, material fotográfico y periodístico. Su intención fue la de crear una historia que se sostuviera narrativamente a partir de las fuentes de información con las que contó, pero que al mismo tiempo permitiera que el lector empatizara con ella, que tuviera personajes que se sintieran reales y que tuviera giros dramáticos, afirmó Aguirre acerca del trabajo de Guerra en la elaboración del guion.

En cuanto a la parte gráfica de *La Palizúa*, Aguirre sostuvo que él viajó a este territorio en compañía de Nury Martínez, y estando allí observó, tomó fotos de los espacios, de las casas que habían sido destruidas, de lotes baldíos, de gente construyendo casas, e inclusive de las fotos que tenían los habitantes de la comunidad. Habló con algunas de las personas que sufrieron el desplazamiento y que ahora están de vuelta en el territorio, y participó en reuniones en las que se tomaban decisiones con respecto a las necesidades y los proyectos que quieren emprender como organización campesina. Para la parte gráfica de Tulapas, Camilo Vieco se basó en fotografías, vídeos y documentos recopilados por los investigadores, pero a diferencia de Aguirre no estuvo presente en el territorio.

Con respecto a la difusión y distribución de estas obras, los investigadores entrevistados coincidieron en que el material ha circulado por diferentes espacios. En primer lugar, un gran número de ejemplares fue dado a las comunidades, y fue distribuido entre los líderes de las juntas

¹⁰¹ Véase anexo I. Camilo Aguirre. Entrevista hecha por Laura Andrade vía Whatsapp, 15 de octubre de 2019.

de acción local y en escuelas rurales donde se espera que se use como material pedagógico para aprender la historia del territorio y de las luchas de su comunidad¹⁰². Este material también ha circulado por espacios como la Feria del libro de Bogotá, la Fiesta del libro de Medellín y la Feria del libro de Cali, en las que se expusieron apartados de los cómics como muestra de las piezas que estarán en el Museo de la Memoria¹⁰³ cuando este sea construido. Al ser una investigación de una institución del Estado, y también con el fin de difundir la memoria de las historias no contadas del conflicto, ambas historias gráficas están disponibles para ser descargadas gratuitamente por internet.¹⁰⁴

3.2 Focalización

El análisis de los cómics documentales *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas y La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* partirá del enfoque metodológico propuesto por Mieke Bal en *Teoría de la narrativa*¹⁰⁵, especialmente en lo que se refiere a la focalización, como un aspecto clave para entender cómo se construye una narración y desde qué mirada se cuentan los hechos y se caracterizan los personajes. El término focalización es definido por Bal como “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. [...] será por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe”¹⁰⁶. En el caso que me ocupa, me interesa entender precisamente cómo se presentan estos dos episodios del conflicto armado colombiano y qué concepciones están detrás de esa representación, de ahí que esta noción sea pertinente para el análisis que propondré más adelante.

La focalización es usada como una forma más precisa para nombrar el punto de vista o la perspectiva narrativa, ya que hace una distinción entre “la visión a través de la cual se presentan los elementos [...], y la identidad del cuerpo que verbaliza esa visión”¹⁰⁷. Además, el término

¹⁰² Véase Anexos II y IV. Entrevistas con Sofía González y Edinso Culma.

¹⁰³ Dentro de las disposiciones de la Ley 1448 de 2011, por la cual se crea el Centro Nacional de Memoria Histórica, se le otorga a esta institución la función de diseñar un museo para promover y visibilizar las memorias de la violencia en Colombia. El museo como espacio físico aún no existe, se espera que para el 2022 ya esté construido, pero ya cuenta con un equipo de trabajo que lleva a cabo el guion museográfico y museológico, y que además ha hecho diversas exposiciones y muestras en las que se ha empezado a configurar el perfil del futuro museo.

¹⁰⁴ Véase <http://centrodememoriahistorica.gov.co/la-palizua-ustedes-no-saben-como-ha-sido-esta-lucha/> y <http://centrodememoriahistorica.gov.co/sin-mascar-palabra-por-los-caminos-de-tulapas/> para descargar las dos historias gráficas en formato pdf.

¹⁰⁵ Mieke Bal. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. (Madrid: Cátedra, 2014)

¹⁰⁶ Bal, *Teoría*, 108.

¹⁰⁷ Bal, *Teoría*, 108.

proporciona la forma verbal “focalizar”, es decir que implica una acción, que necesariamente debe realizar un agente o “focalizador”¹⁰⁸, y tener un “objeto focalizado”¹⁰⁹, al cual está dirigida. Por otra parte, esta noción proviene del cine y la fotografía, lo que indica que tiene una dimensión técnica que refiere a la imagen y a la manipulación que se puede hacer con ella. Revisar cómo funciona la focalización en estas obras permite diseccionar las diferentes capas o niveles que la conforman: algo nos trasmite la imagen, algo la palabra y algo las relaciones que se dan entre estos elementos.

En este sentido, el uso de la focalización permite hacer algo que va más allá del análisis de contenido, es decir, de un análisis semiótico en el que solo el objeto y sus signos nos hablan, pero en el que no se establece una serie de responsabilidades en cuanto a cómo es utilizada la imagen del otro, en este caso el campesino, y cómo se habla y se mira por él. Esta preocupación por indagar quién es el focalizador y el objeto focalizado dentro de las obras tiene que ver con la construcción misma de estos cómics documentales: ¿quiénes dieron su testimonio y cómo fue utilizado? ¿Cómo se construyen los personajes y qué distancia guardan con los agentes reales? ¿Sobre qué problemáticas o hechos se concentra la atención? ¿Qué papel juegan los investigadores del CNMH y cómo se relacionan con las comunidades retratadas? ¿Cómo interviene la focalización en la experiencia que tiene el lector frente a estas historias? Mi intención entonces es la de darle apertura a todos esos interrogantes que se abren con un análisis desde la focalización, como un elemento de la historia, en términos narratológicos, que nos da pistas acerca de las intenciones y los intereses detrás de la imagen y la palabra, y de cómo sus relaciones se conjugan en el cómic. A su vez, tiene que ver con la forma en la que se construye un régimen escópico acerca del conflicto armado y con preguntarse cómo se lleva a cabo esto desde una institución del Estado.

Con el fin de aportar claridad en la terminología metodológica que usaré dentro de mi análisis, definiré los dos elementos que componen la focalización, el focalizador y el objeto focalizado. Por su parte, el focalizador hace referencia al “punto desde el que se contemplan los elementos”¹¹⁰, es el sujeto que toma una posición desde la cual ve cómo se despliegan los hechos. Dependiendo de la obra, podemos encontrar focalizadores personaje (FP), que miran desde adentro y actualizan nuestra lectura desde el presente de la obra; y focalizadores externos (FE), que implican la voz de

¹⁰⁸ Bal, *Teoría*, 110.

¹⁰⁹ Bal, *Teoría*, 112.

¹¹⁰ Bal, *Teoría*, 110.

un “agente anónimo”¹¹¹ que narra desde una aparente objetividad, no como la de los personajes, que tendrían una visión parcial. Estos dos tipos de focalizador pueden alternarse dentro de una historia, dando lugar a numerosas interpretaciones de cómo opera la focalización dentro de la obra. Analizar el objeto focalizado entonces sirve para determinar cuál es la imagen que de este nos presenta el focalizador, desde dónde la construye; y a la inversa, esa imagen del objeto representado nos da información sobre el sujeto que focaliza. Esta relación entre objeto focalizado y focalizador nos aporta a la comprensión sobre las relaciones de poder dentro de la representación de estas historias.

Teniendo en cuenta lo anterior, la focalización será una herramienta para la interpretación de la narrativa presentada sobre el conflicto armado colombiano y cómo se configura por medio de la imagen en estos dos cómics documentales. También servirá al propósito de identificar las diferentes relaciones de poder que están en juego y que configuran un modo determinado de narrar la experiencia del conflicto desde las víctimas y desde sus testimonios, junto con la mediación de los agentes provenientes del CNMH y de quienes estuvieron a cargo de la realización de los cómics.

El análisis estará guiado por una serie de problemáticas que comparten las dos obras y que ofrecen tanto puntos de encuentro como formas disímiles de abordar un mismo tópico. La intención es la de poner en diálogo estos dos cómics, que, si bien fueron escritos por el mismo guionista, cuentan con diferentes historietistas, lo cual nos brinda otras posibilidades en términos narrativos y gráficos. Así pues, las categorías de análisis que emplearé serán los lugares y los espacios a través del recorrido y el mapa, la construcción de la memoria a través del testimonio, y el papel de la víctima como figura incontestable; estas tres a su vez están atravesadas por una pregunta por la forma cómo opera el discurso hegemónico en estos cómics al provenir de una iniciativa estatal, o de cómo se desplazan de esa narrativa oficial y dejan permear otros modos de contar la experiencia de vivir el conflicto armado.

¹¹¹ Bal, Teoría, 111.

3.3 La memoria a través del testimonio

Uno de mis intereses ha sido el de comprender cómo se caracterizaron los personajes de estas obras, ya que son ellos quienes transmiten la memoria y rememoran el pasado en el cómic. Al respecto, Aguirre, historietista de *La Palizúa*, dijo que combinó rostros de personas, se basó en lo que observó y las fotos que pudo tomar para crear nuevas caras, en parte como una forma de proteger a las personas que dieron su testimonio¹¹².

Como lo mencioné en el primer capítulo, el CNMH cuenta entre sus funciones la recopilación de testimonios orales de las víctimas y el fomento de actividades y programas que hagan investigación sobre la historia del conflicto para difundir dicha información como fuente de memoria histórica. Los cómics documentales que hacen parte de mi investigación nacen de las acciones mencionadas en la Ley 1448 de 2011 de víctimas y restitución de tierras para la reparación colectiva de las comunidades en lo que tiene que ver con la memoria. Es importante tener esto en mente, ya que la memoria aquí se vuelve un deber del Estado con las víctimas del conflicto. Es decir que está obligado legalmente a realizar acciones que propendan a recuperar ese pasado y a realizar procesos de difusión destinados tanto a las comunidades mismas como al público en general. Si bien esta política de Estado está orientada hacia al beneficio de las víctimas y a su reparación, es necesario hacer un ejercicio crítico de análisis acerca de cómo se lleva a cabo este proceso de rememoración para descubrir las tensiones que yacen a esa memoria, y los usos posteriores que se hacen de ella.

Muchas preguntas surgen del tratamiento que se le da a la memoria en las dos obras. Algunas de ellas están referidas al hecho mismo de la recopilación, de cómo fue la dinámica para recoger testimonios y procesar dicha información. Otras tienen que ver con la construcción de los personajes, ya que las historias son presentadas a través de testimonios ficcionalizados, que si bien guardan veracidad en términos de fechas, lugares y hechos, crean una ficción para articular las memorias. Y, por último, surgen interrogantes a propósito de la historia en términos narrativos y gráficos, ya que es imprescindible examinar cómo se presentan esos testimonios desde el guion y desde la construcción hecha con la imagen, lo cual está dado por la focalización, esa relación entre lo que se nos presenta, desde qué perspectiva se hace y las concepciones que están en el trasfondo.

¹¹² Véase anexo I. Camilo Aguirre. Entrevista hecha por Laura Andrade vía Whatsapp, 15 de octubre de 2019.

Con respecto al primer punto que abordo en este apartado, ambos cómics hablan en su introducción sobre la intención de reconstruir la historia de sus comunidades a través de esta iniciativa, y el deseo de que se reconozcan sus luchas por la tierra y por el derecho a vivir en paz. Se deja claro allí que este proyecto hace parte de unas disposiciones legales que buscan contribuir en los procesos de reparación simbólica de las víctimas y que existe un respaldo institucional para llevar a cabo ese objetivo. Podríamos leer los textos introductorios de las obras como una tensión entre el deber del Estado y el deseo de las comunidades campesinas, no porque se opongan, sino porque visibilizan unas memorias que necesariamente tendrán que ser selectivas y en las que unas versiones de esa historia prevalecerán por encima de otras. Así, el trabajo de problematizar la memoria o las memorias en estos cómics se convierte en una tarea que no da por sentado el ejercicio de la recopilación de la memoria histórica, sino que indaga por los sentidos y los imaginarios que se crean a partir de ella. Sirve recordar la proposición de Elizabeth Jelin para comprender cómo funciona ese pasado que se quiere recuperar:

Ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios. Actores y militantes «usan» el pasado, colocando en la esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La intención es establecer / convencer / transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada.¹¹³

En otras palabras, siempre los diferentes actores que intervienen están en disputa por ese pasado, y ese volver sobre el camino recorrido significa dotar de nuevos sentidos a los hechos lejanos en el tiempo, pero ahora desde el presente. Lo que se debe develar en ese caso es a qué intereses sirven esas memorias, cómo se van a “usar” y qué conversaciones suscitan dentro de lo público. Al mismo tiempo, esa disputa se mueve en el terreno de las realidades que han sido invisibilizadas y que al ser expuestas develan mecanismos de ocultamiento, silencio o tergiversación. En medio de estas discusiones se sitúa el trabajo que se hace con la memoria en estos cómics.

Después de haber establecido la problemática que abordo en este apartado, es pertinente esbozar una definición de memoria o al menos poner en discusión algunos aspectos de esta noción que resultan provocadores para el análisis de las obras. Jelin afirma que el mundo occidental contemporáneo vive una “«explosión» de la memoria”¹¹⁴, un afán por recuperar el pasado, por coleccionar momentos y evitar a toda costa el olvido. Tzvetan Todorov, por su parte, sostiene que

¹¹³ Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2002), 39.

¹¹⁴ Jelin, *Los trabajos*, 9.

“la memoria se ha visto revestida de tanto prestigio a ojos de todos los enemigos del totalitarismo, por qué (sic) todo acto de reminiscencia, [...] ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria.”¹¹⁵ En este sentido, se habla de amenazas a la memoria: el olvido, la supresión, los silencios voluntarios o inducidos, serían la contracara de la rememoración y la resistencia.

En *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha y Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* hay una intención de hacer visibles unas memorias del conflicto que habían permanecido bajo la superficie. Se puede leer en ellas un reclamo de justicia y verdad, pero también de recuperación de un pasado fragmentado, de unos espacios y unas costumbres compartidas, y de un porvenir que creían incierto a causa del desplazamiento al que fueron forzados. Jelin señala que hay momentos de apertura política que llevan al surgimiento de narrativas antes desconocidas¹¹⁶, estas coyunturas abrirían espacios dentro de las memorias instituidas, lo cual a su vez generaría luchas por los nuevos sentidos que se quieren generar desde diferentes actores que persiguen objetivos dispares. Estos cómics surgen precisamente de una coyuntura política que podemos rastrear en dos momentos: el primero, el establecimiento de la Ley de víctimas y restitución de tierras de 2011, hecho histórico en materia de reparación integral de las personas que sufrieron hechos de violencia en el marco del conflicto; y el segundo, la firma del Acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC-EP en 2016, en el que uno de los puntos acordados trata sobre las víctimas y su reparación.

Una de las formas en las que se aborda la memoria en estos cómics es a través de la yuxtaposición de tiempos, es decir el encuentro del pasado, o de diferentes pasados, con el presente en el que se narra la historia. Las viñetas permiten que estos tiempos confluyan en una misma página y que el lector haga saltos temporales que invocan tanto el recuerdo de las personas mayores que construyeron las comunidades como el de los más jóvenes, que recuerdan la aparición de la guerrilla en su territorio y la posterior ocupación paramilitar que provocó el desplazamiento. Simultáneamente, el presente aparece en la imagen y es ahí donde se pone el énfasis en la recuperación de la memoria, en el relato de sus habitantes, en las preguntas del investigador, en la palabra que invoca épocas pasadas y que al mismo tiempo se sitúa en un presente que se pliega

¹¹⁵ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, (Barcelona: Paidós, 2000), 14.

¹¹⁶ Jelin, *Los trabajos*, 43.

entre la añoranza y el deseo: pasado y porvenir, reminiscencia y potencia.



Fig. 15-16 CNMH. *Sin mascar palabra*. *Por los caminos de Tulapas*, 20-21.

La composición de estas viñetas de *Sin mascar palabra* (Fig. 15-16) en su aspecto gráfico también nos dice mucho sobre el imaginario creado alrededor de la memoria. Las viñetas que refieren al presente están enmarcadas por líneas rectas que delimitan el espacio presente en el que se cuentan los hechos, también allí se dan los diálogos entre personajes y se señalan los lugares que hacen parte del recorrido. El pasado es representado de manera diferente, las viñetas no tienen un marco delimitado y el trazo de las figuras es como el de un bosquejo. El recuerdo es una imagen difusa, sin rostros particulares, sin conversaciones que se hagan evidentes a través del texto. Es la representación de un pasado escenificado, episódico. Las cartelas le anuncian al lector los momentos de la construcción de Las Tulapas, hitos en la historia de la comunidad.

En estas páginas hay una focalización que pasa de personaje a personaje. Primero, la mujer es la que dirige la mirada hacia los lugares para indicar el camino y para recordarnos que fueron las personas mayores quienes lucharon por sacar adelante la construcción. En esta misma secuencia se da paso a un segundo focalizador, el anciano. Aunque no aparece representado en las primeras viñetas que hacen referencia al pasado, sabemos por las cartelas que parte de esa narración la hace

él como testigo de esa lucha inicial por acondicionar el territorio y consolidarse como organización campesina. Todos los objetos focalizados en estas páginas están en el pasado o buscan ubicar al lector en el presente. Esos marcos temporales entrecruzados son el recurso del historietista para focalizar la mirada del lector hacia la memoria.

En *La Palizúa* también ocurre esta confluencia de tiempos para evocar la memoria de la llegada de los paramilitares. En esta secuencia vemos el presente en el que se está narrando y paralelamente el momento en el que las AUC llegan con amenazas y los obligan a salir. La mujer narra el hecho que ocurrió en 1997 desde su presente en el 2018, es ella quien focaliza la escena, primero enfocándose en los hombres violentos que irrumpen en la calma de la comunidad y los obligan a salir de su espacio, a desplazarse hacia lo desconocido. Los objetos focalizados son diferentes de viñeta a viñeta. Desde su mirada podemos ver el rostro de los que se negaron a irse y cómo se desdibuja la figura de los que, como ella, decidieron marcharse por miedo a la violencia de los grupos armados.



Fig. 17-18 CNMH. *La Palizúa*. *Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, 34-35.

Otro de los recursos que emplea el cómic documental, como se indicó en el capítulo anterior, y que está muy presente en *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* es la inclusión de documentos extra dentro del cómic que le dan peso a la narración. En ella podemos encontrar recortes de periódicos con noticias que dan cuenta de la conformación de las AUC, del destino de los campesinos que se atrevían a reclamar sus tierras, y de otros eventos relevantes para la historia. De igual manera, se incluyen fotografías, gráficas y testimonios literales tomados de informes de la Unidad Administrativa Especial de Gestión de Restitución de Tierras Despojadas¹¹⁷.



Fig. 19 CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*, 52-53.

Por otro lado, el cómic está hecho en blanco y negro, y en él resalta el detalle con el que se dibujaron la vegetación, los animales y las viviendas de los campesinos. Camilo Vieco, dibujante de *Sin mascar palabra*, se aseguró de ser preciso en estos aspectos, y tomó como guía las fotografías y los vídeos proporcionados por la investigadora Sofía Natalia González, para que las imágenes fueran verosímiles y reflejaran los espacios, los objetos y los seres que conforman el territorio¹¹⁸. Asimismo, se hace uso de primeros planos de los personajes que aparecen en la historia, en los que

¹¹⁷ La Ley 1448 de 2011 crea la Unidad Administrativa Especial de Gestión de Restitución de Tierras Despojadas, entidad Adscrita al Ministerio de Agricultura y Desarrollo Rural, como instancia administrativa cuyo objetivo central es "servir de órgano administrativo del Gobierno Nacional para la restitución de tierras de los despojados" y llevar el Registro Único de Tierras Despojadas.

¹¹⁸ Véase Anexo II. Sofía González, Entrevista hecha por Laura Andrade vía Skype. 29 de noviembre de 2019.

se evidencian infinidad de emociones, que van desde el cansancio, la rabia y la desesperación hasta la esperanza y la nostalgia por el pasado. En las viñetas que emplean estos planos, pareciera que el campesino nos mira a los ojos y nos habla. Por un momento sentimos que conversamos con él y que su historia también nos pertenece.

Es importante revisar cómo opera el concepto de microhistoria en la narración de este cómic documental, ya que, si bien tiene como propósito recuperar o más bien construir una memoria colectiva acerca de lo que ocurrió, parte de relatos particulares y de experiencias individuales para contar la historia de toda una comunidad. Siendo esta la dinámica con la que se elaboró la obra, cabe preguntarse ¿por qué estas historias y no otras? ¿Cuál es el criterio para escoger qué historias prevalecen y quedan plasmadas con la palabra y la imagen? O tal vez habría que pensar qué representan esos testimonios para la comunidad como grupo que comparte un pasado atravesado por la violencia y el desarraigo.

Para responder estas preguntas o evaluar su pertinencia dentro del análisis, vuelvo a la definición de Serna y Pons según la cual la microhistoria es un “relato que produce textos y que brinda aportaciones significativas para la configuración del discurso histórico.”¹¹⁹ En este sentido, la imposibilidad de recoger absolutamente todas las versiones de los habitantes de Tulapas, tanto por razones prácticas de la naturaleza de la investigación, como por la ausencia de muchos de ellos, hace que los testimonios que figuran en el cómic documental cobren mayor sentido en la medida en que dan cuenta de una realidad más grande que solo al ser examinada en esos intersticios, en esas fisuras que representa cada historia en sus particularidades, puede ser elaborada a la manera de un rompecabezas que al faltar muchas piezas hay que recomponer con las que están presentes.

Uno de los aspectos que se hace posible por la utilización del cómic como medio expresivo es la oportunidad de ponerle cara a los sobrevivientes sin que esto implique arriesgar su identidad y por ende su seguridad, así como lo sostiene Dan Archer, reconocido periodista que hace sus reportajes a través de este género. Estas historias gráficas se convierten en un espacio seguro en el que el campesino puede dar su testimonio y así crear una conexión significativa con el lector. Además, en muchos casos los artistas hacen dibujos *in situ* para capturar la esencia del momento o la particularidad del gesto humano, y de alguna manera esto hace que la imagen se llene de más sentido, al ser una reinterpretación de las emociones que están en juego y que se hace posible a través del acto de mirar.

¹¹⁹ Serna y Pons, "El Ojo de la Aguja", 94.

También cabe señalar que al ser historias que van constantemente al pasado y vuelven al presente en el que se está narrando, los ilustradores modifican el estilo de representación para diferenciar temporalmente los sucesos y ubicar al lector en determinado momento de la historia. Estos cambios o transiciones en el estilo de la imagen permiten una conjunción de tiempos y espacios dentro de una misma página, y hacen de cada viñeta una unidad de sentido que se interconecta con las demás a diferentes niveles. Como lo señala Scott McCloud, estas interconexiones son posibles por los *gutters* o calles, es decir los espacios en blanco entre las viñetas, que demandan del lector la capacidad de encontrar relaciones y establecer secuencias¹²⁰.

La elaboración de estos cómics se hizo en conjunto con las comunidades, todos ellos tenían voz acerca de cómo querían ser representados. Su necesidad de recordar obedecía al deseo de reparar las heridas que el conflicto armado les dejó y que dificultan la construcción de una nueva vida después de la guerra. Sin embargo, su deseo no es el de ser vistos como víctimas¹²¹, sino el de registrar cómo eran sus modos de vida a pesar de la violencia y cómo se desenvolvían las relaciones con su entorno que después de haber sido rotas, tienen la capacidad de recuperarse.

Muchos de los que dieron su testimonio para esta obra eran niños cuando tuvieron que dejar sus hogares y el recuerdo permanece con ellos ahora en la adultez. Ese recuerdo de la infancia persiste en su memoria por haber significado un momento de inflexión en el que sus vidas cambiaron por completo. De algún modo, el lenguaje del cómic es propicio para contar esos hechos porque permite conectar reminiscencias fragmentadas de eventos aparentemente inconexos, pero que al unirlos por medio de imágenes adquieren sentido. Se podría decir que este cómic documental es el testimonio de una infancia herida que tuvo que dejar de serlo de la noche a la mañana, y que por medio de la representación en dibujos regresa a ese ámbito lúdico e imaginario de la niñez.

¹²⁰ McCloud, *Entender*, 70-72.

¹²¹ Revisar el Anexo I. Entrevista al dibujante Camilo Aguirre en donde afirma que el interés de los habitantes de la comunidad era el de ser vistos como personas trabajadoras que habían estado allí desde el inicio y habían luchado por establecer su territorio.



Fig. 20-21 CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas, 30-31.*

3.4 Los lugares y los espacios a través del recorrido y el mapa

El uso del espacio, el recorrido y el mapa como recursos narrativos es uno de los hilos conductores de estos cómics documentales. A través de ellos se viaja al pasado para reconstruir las geografías que habitaban los campesinos antes de la ocupación paramilitar, y para ver cómo la tierra se ha transformado y el actuar de la naturaleza también ha dejado su huella en esos lugares. Al mismo tiempo, resultan recursos potentes para establecer límites y tensiones que se dan en los modos de definir el territorio y de contar historias que siempre están atravesadas o determinadas por ellos.

Para llevar a cabo este análisis, partiré de las concepciones de lugar y espacio propuestas por Michel de Certeau. El primero de estos conceptos refiere a “un orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí impera la ley de lo «propio»

[...] Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones.”¹²². El espacio, por su parte, es “un cruzamiento de movibilidades”¹²³, es decir que necesita de los movimientos que allí tienen lugar y que condicionan las circunstancias, el tiempo, la dirección, etc. en que se producen. Es allí donde ocurre la acción y donde efectuamos prácticas como sujetos históricos. Me gustaría resaltar que el empleo de este sustento teórico referido al espacio obedece a una serie de preguntas que surgieron en la lectura de las obras. Estos cuestionamientos apuntaban a dilucidar el papel que cumple el espacio en el testimonio de los habitantes de estas comunidades, en tratar de comprender su incidencia en las formas de recordar y de reconfigurar esas memorias. En este sentido, las proposiciones de De Certeau son pertinentes, puesto que permiten interpretar por un lado, cómo se conforma el espacio en la narración, y por otro, ahondar en las posibilidades que ofrecen los recorridos al oponerlos a los mapas.

En el caso de *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*, los lugares que conforman la narración de este cómic documental están dados por la ausencia del campesino a causa del desplazamiento forzado. Se constituyen como lugares y no como espacios en el momento en que sus interacciones son interrumpidas. Al ser desplazados hay un rompimiento en las relaciones que establecen los campesinos con el territorio y con el orden que allí persiste. Paradójicamente, siguen siendo espacios, en tanto existen vínculos afectivos y de memoria que unen a los habitantes con su tierra, y que les permiten recorrerlos desde el recuerdo. Es así como las personas que cuentan su experiencia lo hacen habitando un espacio; en este caso la montaña, el río, el árbol, la piedra, son los elementos del paisaje que animan el relato. Retomando las ideas de De Certeau, el espacio se convierte en una “experiencia existencial”¹²⁴, en este caso en el sentido más práctico del término, ya que ese paisaje narrado es donde transcurre la existencia misma, el hecho de haber caminado por esos parajes y de haber intervenido en ellos hace que devengan en espacios.

Estos espacios y lugares son abordados de diferentes formas a lo largo de la narración, y en cierto modo son quienes conectan los hechos y las experiencias que hacen parte de los testimonios. En algunas viñetas se nos presentan como descripciones de una fotografía, más exactamente de una panorámica en la que el testigo ve todo y las cosas se muestran en un orden estático. Otras veces, las descripciones hacen uso de verbos que denotan movimiento y sucesividad, y así se

¹²² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer* (Ciudad de México: ITESO-Universidad Iberoamericana, 2007), 129.

¹²³ De Certeau, *La invención*, 129.

¹²⁴ De Certeau, *La invención*, 130.

convierten en “acciones espacializantes”¹²⁵ que nos hacen desplazarnos, que nos llevan a cambiar de posición para ver lo mismo que el testigo ve.

En la viñeta que presento a continuación observamos una construcción rodeada solamente por algo de vegetación y un camino que se traza en color blanco. Todo en la imagen parece estar inmóvil, pero el globo de texto contradice ese estatismo y crea una tensión entre lo que está representado con el dibujo y lo que se cuenta con la palabra. Se lee “Mientras estuvimos desplazados, pasaron muchas cosas: construyeron esta casa, hicieron la vía, trajeron nuevos pobladores...”¹²⁶ La imagen nos muestra un lugar, dado por el orden y la estabilidad de las relaciones de los elementos que están allí dispuestos; pero el texto nos comunica algo diferente, nos habla de un espacio que fue intervenido en la ausencia del campesino, un espacio que sufrió modificaciones y por el que pasaron otros agentes que también actuaron allí enmarcados en una historia. Encuentro aquí un claro ejemplo de cómo el cómic pone a jugar diferentes elementos en una viñeta creando contradicciones entre lo que se ve y lo que se lee.



Fig. 22 CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*, 32.

¹²⁵ De Certeau, *La invención*, 130.

¹²⁶ CNMH, *Sin mascar palabra por los caminos de Tulapas*, (Bogotá: CNMH, 2018), 32.

La Figura 23, un plano general de lo que antes era el pueblo y ahora es solo vegetación, es una muestra de esa transformación permanente que ha sufrido el espacio y que necesariamente ha significado la creación de nuevas relaciones, nuevas formas de apropiación que les permitan habitar allí sin sentirse como forasteros. Y precisamente esa es una de las formas en las que se construye la imagen del desplazamiento en el cómic. Sin espectacularizar el hecho violento, se trabaja de manera muy profunda el desarraigo de los pobladores. En esta figura hay una sensación de desconcierto, de no pertenencia, de asombro ante lo paradójicamente nuevo, pero tan familiar. El espacio deviene entonces el lugar en donde se materializa la memoria del pasado en comunidad, el recuerdo del éxodo y la esperanza y la incertidumbre del regreso.



Fig. 23 CNMH. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, 50-51.

Para seguir con el análisis me detendré en el concepto de *recorrido* en contraposición al de *mapa*. Michel de Certeau nos habla de la forma en que el lenguaje determina el uso de uno u otro concepto en nuestros relatos, ya que nuestra manera de enunciar y describir los lugares y los espacios indica cómo nombramos lo que nos circunda. Cuando describimos en clave de *mapa* hacemos un recuento de lo que observamos y posicionamos los objetos en un determinado orden: “Al lado del baño está la puerta de salida”, “Hay una mesa con cuatro sillas”, en estas descripciones se activa el acto de ver, gracias a la mirada sabemos qué hay y dónde se ubica. Por lo que se refiere al *recorrido*, el relato toma la forma de operaciones, de acciones que se llevan a cabo para configurar la imagen del espacio que se describe, es más un “hacer” o un “ir”, todo esto implica movimiento: “subes las escaleras y entras en la habitación”, “das vuelta a la izquierda y caminas tres cuadras”.

En este caso, uno de los puntos de partida para la investigación que precedió al cómic documental fue el establecimiento de un recorrido y la creación de un mapa. Un grupo de investigadores del CNMH viajó a Tulapas, y con la ayuda de algunos miembros de la comunidad dibujaron un mapa andante, es decir, trazaron un camino por los lugares que debían recorrer para contar la historia de su pueblo. Así, reconstruyeron gráficamente cómo se conformaba su territorio, cómo estaban distribuidas las casas, las vías de acceso hacia las otras veredas, las canchas de deportes y las “mayorías”, nombre con el que designan las construcciones tradicionales que usan para reunirse en comunidad. En las Figuras 24 y 25 se muestra una parte del proceso de construcción del mapa. En las viñetas vemos representados algunos miembros de la comunidad de Tulapas alrededor de la mesa donde se despliega el mapa, inclusive se invita a los niños a participar en el dibujo. Cabe resaltar el carácter colectivo de la acción, en el que los lugares y los espacios se plasman a partir de itinerarios y recuerdos compartidos.



Fig. 24 - 25 CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*, 10-11.

De este modo, desde el inicio del cómic se nos propone un viaje indicando las coordenadas de la ruta. El mapa es elaborado de forma espontánea marcando los pasos que recorren cotidianamente los campesinos por las diferentes veredas de Tulapas. Así como recorremos el mapa con la mirada, también lo hacemos al pasar cada página, a manera de paradas que nos sugiere el relato para conectar la sucesión de hechos que se presentan.

En las viñetas que conforman la siguiente página (Fig. 26) se aprecian algunos detalles del plano. Su elaboración está acompañada de la palabra que va narrando y configurando los espacios. Los dibujos de casas, árboles, carreteras, etc. son hechos de forma sencilla, los trazos no son los de un dibujante experto, pero tienen el conocimiento acerca de cómo se distribuye el área; las distancias, direcciones, accidentes del paisaje, inclusive los propietarios de cada vivienda se señalan allí. Las proporciones y las escalas no corresponden a las de un plano arquitectónico, pero son acertadas en tanto dan cuenta de los lugares que guardan mayor relevancia para la comunidad, estos se muestran más grandes que el resto por su significado dentro del relato y el recorrido que van a emprender.

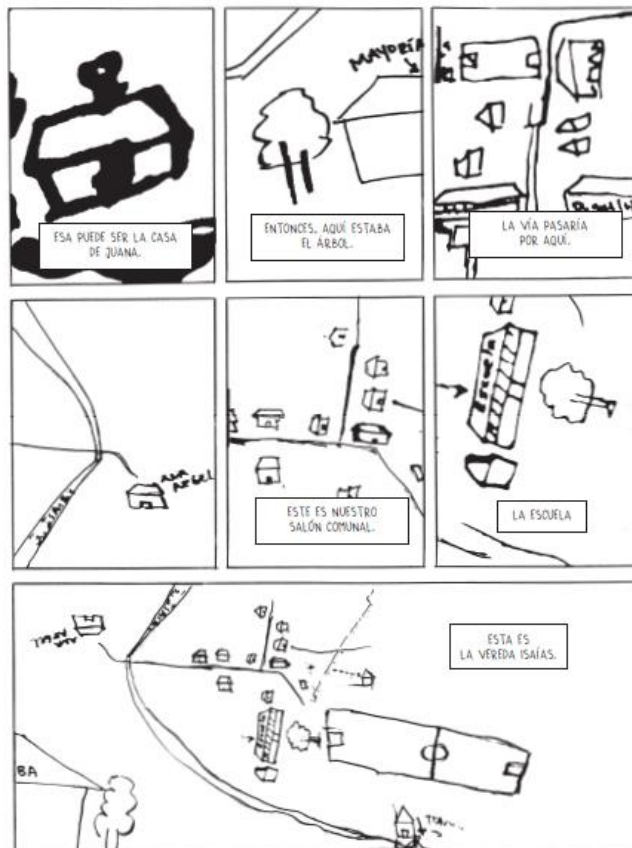


Fig. 26 CNMH. Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas, 9.

Certeau plantea que el mapa es el resultado de operaciones históricas que inciden sobre lugares propios, y en esta dinámica colonizan las imágenes que los producen y las desaparecen poco a poco¹²⁷. En este orden de ideas, el relato es más potente que el mapa porque va más allá del ver y se constituye en una serie de acciones u operaciones disruptivas de los órdenes pre-establecidos. A pesar de que los mapas de *Sin mascar palabra* son creados por la comunidad, están guiados por las preguntas de los entrevistadores, y esto de cierta manera condiciona la escogencia de los lugares que se representan y la forma en la que son representados. Podríamos decir que sus imágenes quedan reducidas a la condición de lugar, ya que en el mapa solo están dispuestas para trazar un camino, mientras que en el relato cobran vida y se convierten en espacios que se enmarcan en un tiempo y en unas circunstancias.

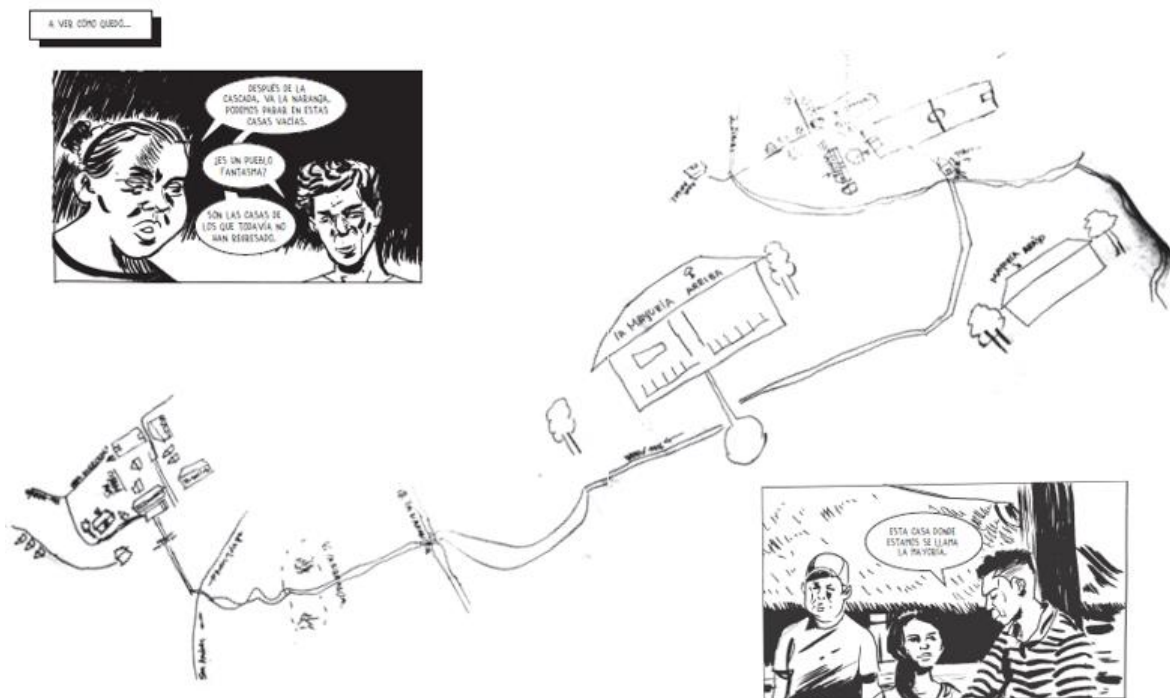


Fig. 27 CNMH. *Sin mascar palabra*. Por los caminos de Tulapas, 12-13.

Otro de los usos que se le da al mapa es el de imaginar el futuro. A través de talleres de cartografía los miembros de las comunidades campesinas materializaron en el mapa cómo quisieran reconstruir

¹²⁷ De Certeau, *La invención*, 133.

su territorio ahora que están de vuelta en él. Además, expresaron las necesidades y carencias que los afectan y que impiden su desarrollo como comunidad. Su principal preocupación es la construcción de una vía que les permita conectarse de manera efectiva entre las veredas y con las otras regiones del país, así como acceder a la educación y la cultura, comercializar los productos que cultivan y tener la oportunidad de votar durante las elecciones en las cabeceras municipales. Esta serie de viñetas en las que se elabora el “mapa del futuro” llevan implícita una crítica al abandono del Estado sobre estas poblaciones.

3.5 La víctima que atestigua y el poder de su testimonio

Para comprender cómo se construye la narrativa presente en estos cómics documentales es imprescindible analizar cuidadosamente la figura de las víctimas, ya que su testimonio es el eje de la narración. Y es precisamente en la relación entre la víctima y el testimonio en donde hay que escudriñar para develar cómo el uso de esas voces puede hacer parte de una narrativa pre-fabricada, o por el contrario, abrir la puerta a otros modos de concebir y de abordar la problemática de la victimización. Dicho lo anterior, en este apartado se propone una lectura de las obras que indaga por el rol del testimonio, su relación con la focalización y la construcción de la figura de la víctima en el marco del conflicto armado en Colombia.

Como lo mencioné anteriormente, estas obras fueron creadas para cumplir las medidas de reparación simbólica adelantadas con las comunidades que han sido catalogadas como víctimas dentro de la Ley 1448 de 2011 o Ley de víctimas y restitución de tierras. Estas medidas pueden ser dictadas por un juez, o atendidas como parte de un plan de reparación colectiva, es decir que no necesariamente han tenido un proceso judicial, pero se resuelven por la vía administrativa. Para tener claridad sobre este asunto es importante conocer cómo define a la víctima esta ley y qué disposiciones tiene en lo que se refiere a las acciones de reparación simbólica.

ARTÍCULO 3°. VÍCTIMAS. Se consideran víctimas, para los efectos de esta ley, aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1° de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno.

También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente, parejas del mismo sexo y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o

estuviere desaparecida. A falta de estas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente.

De la misma forma, se consideran víctimas las personas que hayan sufrido un daño al intervenir para asistir a la víctima en peligro o para prevenir la victimización.

La condición de víctima se adquiere con independencia de que se individualice, aprehenda, procese o condene al autor de la conducta punible y de la relación familiar que pueda existir entre el autor y la víctima.¹²⁸

Como vemos, la definición de víctima contempla no solamente a la persona que ha sufrido el daño directamente sino también a su familia, y a quienes hayan intervenido para asistirle y se hayan visto afectadas de alguna manera; lo cual nos indica que esta condición se extiende hacia otros y que esas personas son también sujetos de reparación. Esta sería entonces una condición no solamente propia, sino heredada. Un dolor que se prolonga y que atañe no solo al individuo, sino al colectivo al que pertenece. Y este ha sido el caso del conflicto colombiano, una victimización que se ha extendido en el tiempo, por la larga duración del mismo, pero también una prolongación de generación en generación de sujetos y comunidades victimizadas por los actores armados, por un lado; pero en mayor medida por el abandono y la desidia del Estado.

Daniele Giglioli toma una postura crítica frente a la figura que se ha creado alrededor de la víctima y la define como “el héroe de nuestro tiempo. Ser víctima otorga prestigio, exige escucha, promete y fomenta reconocimiento, activa un potente generador de identidad, de derecho, de autoestima. Inmuniza contra cualquier crítica, garantiza la inocencia más allá de toda duda razonable.”¹²⁹ Siguiendo las proposiciones del autor italiano, podemos empezar a preguntarnos cuál es el rol de la víctima al interior de estos cómics documentales y cómo el testimonio forja su caracterización. Tanto en *La Palizúa* como en *Sin mascar palabra* la narrativa de la víctima muestra diversas facetas que responden a los hechos mismos que se narran en la historia. Esos diferentes aspectos son presentados a través de recursos visuales o elementos paratextuales que además de configurar la trama narrativa, sientan una posición frente a los hechos victimizantes y la respuesta del Estado frente a estos.

La primera de esas facetas es la de la víctima que recuerda el pasado. En la Figura 28, tomada de *Sin mascar palabra*, vemos la escena del éxodo, la salida forzosa del territorio de las Tulapas a causa de las amenazas de los grupos paramilitares en junio de 1995. En estas viñetas, la técnica usada por Camilo Vieco, el historietista, es la de dibujar el pasado como si fuera un bosquejo. Los trazos apenas esbozan las figuras humanas que huyen con miedo cargando lo poco que pueden en

¹²⁸ “Ley de víctimas y restitución de tierras y decretos reglamentarios,” Centro Nacional de Memoria Histórica

¹²⁹ Giglioli, *Crítica*, 6.

unas cuantas maletas, dejando atrás pertenencias, amigos, familia, pero también una forma de vida. Ciertos aspectos de la página nos indican cómo está representado el pasado. Dichas viñetas no están demarcadas por líneas, los *gutters* en este caso son transiciones que hacemos de una escena a otra de ese tortuoso camino que recorrieron estos desplazados. Asistimos junto a ellos a la incertidumbre de no tener un lugar que se sienta propio, a la sensación de desarraigo y desprotección de quien ha perdido el espacio que era suyo. A diferencia de las demás, la última viñeta de la página muestra a una mujer, cuya forma y rasgos apreciamos claramente, y que dirige su mirada hacia atrás, justamente volcando su mirada hacia ese pasado. En este cuadro la víctima toma su posición como testigo, se sitúa en el presente para dar testimonio. Definamos entonces qué es un testigo.



Fig. 28 CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas, 29.*

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*), en un proceso o en un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él.¹³⁰

En el caso que nos ocupa, las víctimas retratadas son una combinación de las dos acepciones. Por un lado, están en la posición de un tercero porque hablan por otros frente a una situación que involucra a diferentes partes. En estos procesos de victimización colectiva siempre existen algunas personas que toman la vocería por la comunidad y se convierten en la cara visible que reclama justicia y verdad. Asimismo, y retomando la primera etimología de la palabra testigo, *terstis*, las víctimas que ofrecen su testimonio serían la parte del litigio que tiene la razón, a la cual se debe escuchar y visibilizar. Por otro lado, también son testigos en tanto sobrevivientes del hecho violento del desplazamiento y el despojo, *superstes*, son aquellos que lograron regresar al territorio y ahora son capaces de contar su experiencia.

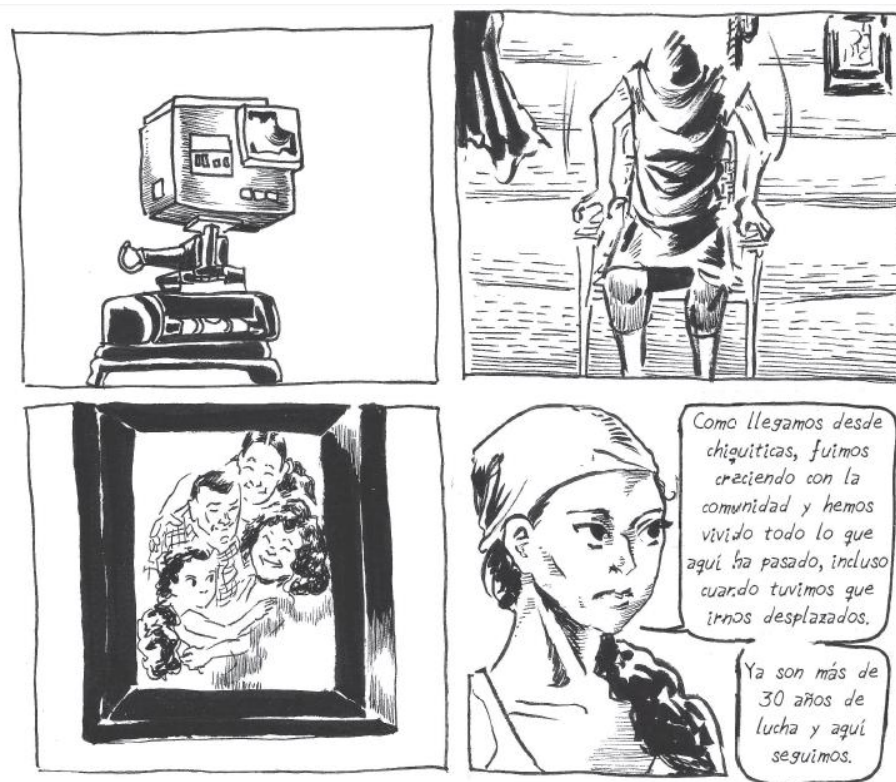


Fig. 29 CNMH. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, 19.

¹³⁰ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. HomoSacer III* (Valencia: Pre-textos, 2009), 15.

Las viñetas de la Figura 29 muestran a la mujer narradora de *La Palizúa*, vemos la cámara que registra su testimonio y la vemos a ella tomando asiento para declarar. Tal y como lo dice en el último cuadro, ella lo ha vivido todo, estuvo presente en los orígenes de la comunidad, la vio organizarse y prevalecer ante las dificultades, y también la vio fragmentarse a causa de la violencia paramilitar. Ahora está de vuelta y ha tomado el lugar de la voz que habla por otros, y que a través de la ficción que se crea con su personaje, cuenta lo que ella y a quienes representa vivieron. Giglioli se pregunta justamente por el uso de la voz de la víctima y dice “¿Quién habla en su nombre, quién tiene derecho a hacerlo, quién la representa, quién transforma la impotencia en poder?”¹³¹ En un conflicto con las características del que ha vivido Colombia, el número desproporcionado de víctimas hace casi imposible la tarea de recopilar los testimonios de cada una de ellas. En ese sentido, siempre habrá un tercero que es doblemente testigo, por un lado, el que presencia y relata, y por el otro, la parte que dirime el argumento en la contienda por la memoria.

Ahora nos enfrentamos al testimonio. ¿Cómo relatar el destierro? ¿Cómo narrar la experiencia del despojo por sí mismo y por otros? En las diferentes entrevistas que pude realizar, tanto a los investigadores, como a uno de los historietistas, todos enfatizaron la importancia de los encuentros con las comunidades y sus líderes para escuchar sus historias, no solamente aquellas ligadas a las circunstancias del conflicto en las que se han visto envueltos, sino las que los han definido como colectivo, los hitos en los procesos de conformación de sus grupos sociales. Algo interesante acerca de ese proceso fue la inclusión de miembros de la comunidad como gestores de memoria, tal y como relató Nury Martínez, quien estuvo a cargo del caso de La Palizúa. Esto supuso que los investigadores del CNMH los formaran para que ellos mismos llevaran a cabo las entrevistas, y fueran ellos quienes propiciaran la conversación y activaran el recuerdo, para así establecer una línea del tiempo que permitiera visibilizar las diferentes etapas de dicha comunidad.

Es pertinente entonces definir cuál es la naturaleza del testimonio que las víctimas dieron para la realización de estas obras, como una forma de aproximación a la narrativa que a partir de este se ha tejido. Nora Strejilevich discute acerca del problema que puede significar la recepción del testimonio afirmando que “Otra dificultad radica en que no se diferencia entre la deposición judicial y el testimonio en tanto narración, que se plasma ya sea en actos de habla o de escritura. En este

¹³¹ Giglioli, *Crítica*, 6.

último caso la pregunta por el dolor y su representación artística es acuciante.”¹³² Dicho lo anterior, el testimonio que estos cómics documentales presenta, ahonda en la potencia de lo narrativo como una manera para canalizar y representar el dolor de la pérdida y el abandono. A lo largo de los capítulos de ambas obras se evidencia una intención que va más allá de contar el hecho victimizante. La narración está encaminada a recorrer los espacios perdidos, a rememorar sus orígenes y las acciones que han emprendido como colectivo para sobrellevar la violencia y la falta de apoyo por parte del gobierno.



Fig. 30 CNMH. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, 18.

Vale la pena retomar en este punto el concepto de focalización para hacer una lectura de la víctima como focalizador y como objeto focalizado. En *La Palizúa*, como lo mencioné al inicio de este capítulo, hay un narrador testigo personificado en una mujer que nos cuenta la historia de su comunidad a través de su historia personal, de sus relaciones familiares y de sus vínculos con el territorio y sus habitantes. Este personaje es entonces quien focaliza la trama, y a través de su mirada nos adentramos en la historia. ¿Por qué escoger esta figura como narradora, y por ende como focalizador? Varios aspectos nos ayudan a responder esta pregunta. En primer lugar, el hecho de que la narración sea hecha en primera persona crea un vínculo directo con el lector, que ve su identidad en ese “yo” narrado. Otro elemento a destacar es la relevancia de la niñez del personaje. La representación de la niña empieza y termina la historia, y se revela como uno de los objetos focalizados o sobre los cuales está localizada la atención del argumento. Se puede intuir en estas dos estrategias una intención de empatizar con la víctima, con su historia familiar interrumpida,

¹³² Nora Strejilevich, “El testimonio de los sobrevivientes: figuración, creación y resistencia,” en *Revisar la catástrofe. Prisión política en el Chile dictatorial*, comp. por Carolina Pizarro y José Santos-Herceg (Santiago de Chile: Pehuén, 2016), 17-34.

con la precarización de su vida a causa del intempestivo cambio de lo rural a lo urbano, con la lucha por la recuperación de la identidad campesina.

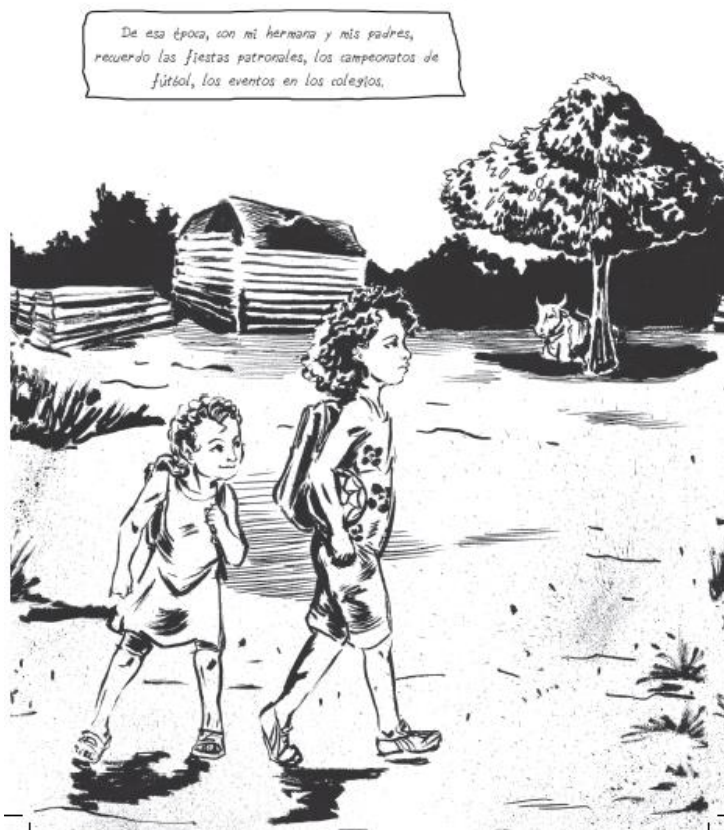


Fig. 31 CNMH. *La Palizúa*. *Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, 24.

Sin mascar palabra, por su parte, tiene una focalización diseminada en diferentes actores, diferentes víctimas que cuentan su parte de la historia; así como en un focalizador externo que le presenta al lector información tomada de periódicos, sentencias judiciales, y archivos de diversa proveniencia. En este sentido, la experiencia de identificación que se vive al leer el cómic está volcada en lo colectivo, ya no es el individuo el que atrapa la atención, sino la comunidad. En esta obra predomina el sentimiento de los daños que sufrieron como grupo y que trastocaron su realidad y sus relaciones con el entorno. Así, los objetos focalizados están dados precisamente por los nexos entre los miembros del territorio y por su conexión con los espacios perdidos y transformados.

Otra de las facetas de la figura de la víctima que es abordada en estas obras es la de una victimización que se repite, que perdura y que persiste. Las comunidades que son retratadas han sufrido numerosos daños a lo largo del tiempo y no han recibido una reparación integral que

corresponda a la magnitud de dichos perjuicios. A esto hay que agregarle que diferentes actores han sido responsables por los crímenes cometidos en contra de estas comunidades, empezando por los grupos armados de guerrilla y paramilitares; así como por el Estado, representado en el ejército y otras instituciones; llegando hasta miembros de la propia comunidad coludidos con los agentes antes mencionados. Varios ejemplos saltan a la vista en ambos cómics.



Fig. 32 CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*, 34.



Fig. 33 CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*, 44.

La Figura 32 muestra a Salvatore Mancuso, comandante del grupo paramilitar Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), quien se desmovilizó en 2005 en el proceso de Justicia y Paz y luego fue extraditado a los Estados Unidos junto con otros jefes de la misma organización por numerosos delitos, entre ellos narcotráfico. Este es uno de los ejemplos en los que el cómic documental usa recursos externos como estrategia para aportar verosimilitud a la narración, puesto que utiliza su declaración de 2011 en la que menciona a la región de las Tulapas como centro fundamental para el ingreso de estos grupos a la zona del Urabá antioqueño, además de haber sido tierras obtenidas de manera fraudulenta y con el uso de violencia. Por otro lado, la imagen de la Figura 33 presenta la otra cara de la victimización, esa que viene desde adentro. Un miembro de la comunidad que colabora con los paramilitares para sacar a sus coterráneos con amenazas e intimidaciones, algo así como un Hermes al servicio de los grupos armados y la corrupción del Estado. Es importante leer esta imagen no como una traición, sino como una respuesta a diferentes factores, entre esos la falta de respuesta del Estado frente a las acciones del paramilitarismo y la imposibilidad de otros modos de subsistir.

Para enfatizar cómo la victimización ha perdurado en el tiempo podemos remitirnos al capítulo 2 de *La Palizúa* que comprende el periodo entre 1984 y 1996. En una de las viñetas de este apartado, la narradora habla sobre las marchas de campesinos que presenció cuando era una niña y que se extendieron por diferentes zonas de la costa atlántica colombiana. Estas manifestaciones, como lo indica la cartela, se hacían para protestar por los asesinatos de líderes campesinos, ya que la fuerza pública no les ofrecía ninguna garantía de protección. Esta situación solo ha empeorado con el pasar del tiempo. En lo que va del año 2020 se han registrado 71 asesinatos de líderes sociales y defensores de derechos humanos, muchos de ellos de origen campesino, afrodescendiente o indígena. Además, veinte ex integrantes de las FARC que se habían acogido al acuerdo de paz con el gobierno colombiano también han sido asesinados durante este mismo periodo.¹³³ La falta de presencia estatal, la existencia de grupos armados que aún permanecen diseminados por el país, sumadas a problemáticas estructurales de desigualdad en la distribución de la riqueza y la tierra, hacen que esta situación sea una constante y que el número de víctimas continúe creciendo.



Fig. 34 CNMH. *La Palizúa*. *Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha..*

En su crítica Giglioli hace referencia a la incapacidad de la víctima para pensar en un porvenir. Afirma que existe en muchas de ellas una pasividad que las hace permanecer en el pasado y que esto las imposibilita a actuar más allá del testimonio que se lamenta y demanda justicia. Al respecto

¹³³ Véase Redacción Justicia, “Van 71 líderes sociales y 20 desmovilizados asesinados este año,” *El Tiempo*, Abril 2 de 2020 disponible en <https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/cifras-de-lideres-sociales-y-desmovilizados-de-farc-asesinados-en-2020-segun-indepez-480144>

dice “Centrada en la repetición del pasado, la posición victimista excluye cualquier visión del futuro.”¹³⁴ En estos cómics documentales hay varios pasajes que hacen referencia al futuro. De hecho, en la construcción misma de las obras, en las estrategias y metodologías utilizadas por los investigadores del CNMH, y posteriormente en la elaboración del guion y de las imágenes, hay una intención clara de preguntarse qué desean ellos para su futuro como colectivo.

En las páginas que presento a continuación (Fig. 35), pertenecientes a *La Palizúa*, Camilo Aguirre dibujó a la protagonista del cómic en una escena en donde predomina el espacio. A su alrededor vemos animales y vegetación, y detrás suyo una cerca y una construcción en madera. La importancia que se le da al espacio en esta imagen tiene una motivación contundente, y es la de mostrar a la víctima en el lugar que ha recuperado, en el sitio al que pudo volver luego del destierro. En los globos de texto la mujer expresa miedo de que la tragedia se repita, pero al mismo tiempo expresa su necesidad y su deseo, que es por extensión el de su comunidad. En este sentido, al hablar del futuro la víctima se refiere a la falta, a la necesidad, “«eso que necesito» se define entonces en términos de «eso que me ha sido negado».”¹³⁵



Fig. 35 CNMH. *La Palizúa*. *Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, 60-61.

¹³⁴ Giglioli, *Crítica*, 7.

¹³⁵ Giglioli, *Crítica*, 7.

En este análisis he tratado de esbozar los vínculos entre la víctima, el testigo y el testimonio en *La Palizúa* y *Sin mascar palabra*. Como hemos visto, la relación de la víctima con ese pasado doloroso que carga consigo se canaliza a través del testimonio. Giglioli ve el problema de la memoria en relación con las víctimas como una obsesión, o incluso como un *deber*¹³⁶. Justo esto sucede con las medidas de reparación simbólica que producen obras como las que ocupan nuestro interés. Recordar y visibilizar las memorias del conflicto armado se ha convertido en una obligación, en un mandato a cumplir. En muchos casos las medidas de reparación simbólica que se llevan a cabo con las diferentes comunidades son “medidas express”¹³⁷, como lo sostuvo Nury Martínez, ex investigadora del CNMH. Es decir que la reparación debe ser rápida y efectiva en términos del producto obtenido y de la satisfacción de quienes la reciben, para que así se pueda pasar a la siguiente víctima, a la siguiente comunidad en espera de una respuesta estatal a sus reclamos.

En efecto, existe en estas obras una narrativa predominante que gira en torno a la figura de la víctima. Recopilar sus testimonios y hacerlos visibles es uno de los propósitos del CNMH. A pesar de que para realizar estos cómics documentales se tuvo en cuenta la versión de los victimarios, por medio de la inclusión de sus declaraciones aparecidas en sentencias y archivos, la voz de la víctima sobresale. Sin embargo, el problema radica en qué hacer con esas memorias y en cómo contribuyen a emplazar a la víctima en un lugar del cual no puede salir, en cómo abonan al establecimiento de una única víctima, de una víctima modelo, de una figura pre-fabricada que sirve a intereses de diferente tipo. Strejelevich afirma que “En una época como la nuestra, de exacerbación memorialística, una relectura de esta literatura puede volver a despertar inquietud e impedir que se instalen formas estereotipadas del recuerdo.”¹³⁸ Precisamente a eso es a lo que debe apuntar una crítica de los usos y los trabajos de la memoria en relación con las víctimas del conflicto armado, a un ejercicio que indague por las formas en que estas narraciones activan las subjetividades y le permiten a dichos sujetos usar el testimonio como un agenciamiento, como una manera de resistir.

Y no se trata, bajo ninguna circunstancia, de poner en duda los horrores de crímenes como el desplazamiento forzado, sino de examinar cuidadosamente las narrativas que se erigen en torno a estas problemáticas, y establecer una escucha que permita interpelar a las víctimas, para que desde ese diálogo se desmonten los discursos fijos que se han construido en torno a ellas.

¹³⁶ Giglioli, *Crítica*, 8.

¹³⁷ Nury Martínez, Entrevista, Noviembre 2019.

¹³⁸ Strejelevich, “El testimonio,” 29.

Conclusiones

Las representaciones del desplazamiento forzado, el despojo y la violencia productos del conflicto armado en Colombia son múltiples, en ocasiones homogéneas y en otras disímiles. La urgencia de visibilizar a las víctimas y de narrar los cruentos sucesos de esa larga guerra ha hecho que cada vez sean más las obras que abordan estas temáticas como intentos de explorar esas memorias y de hacer un trabajo sobre ellas. Uno de los propósitos de esta tesis fue el de hacer una revisión crítica de algunos de esos modos de representación para comprender cómo operan desde construcciones oficiales o institucionales, y desde otros espacios, como una forma de mirar las piezas que componen ese intrincado rompecabezas, y así empezar a entrever la imagen fragmentada que este compone.

Como resultado de este proceso de selección, lectura e interpretación pude expandir los referentes que enmarcaban mi corpus y que servían como trasfondo de los cómics documentales que fueron el objeto de este estudio. Al tratar de ir más allá de la descripción y la caracterización de las obras seleccionadas en la primera parte de esta investigación, pude identificar categorías y conceptos que las atraviesan y que muestran algunos de los rasgos compartidos por esos imaginarios que se han construido en torno al conflicto.

De este punto partió mi análisis de los cómics documentales *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*, de una necesidad por encontrar las herramientas, en términos conceptuales y metodológicos, que respondieran a la complejidad y a las características de estas obras; y que, al mismo tiempo, significaran una puesta en tensión de los elementos narrativos, tanto en lo visual como en lo textual, y en sus imbricaciones. Hacer esto supuso poner en el centro las problemáticas que estaban allí presentes: la construcción de la memoria a través del testimonio, la predominancia de los espacios y los lugares y su expresión por medio del mapa y el recorrido, y el rol de la víctima como figura central para entender el conflicto.

En este sentido, el análisis requirió la integración de categorías teóricas que desde otros ámbitos se fueron articulando con los objetos de estudio para hacer una lectura multifocal y expandida que devino en un abordaje personal, en una lectura propia de las obras que tuvo como soporte un andamiaje teórico que permitió hacerle preguntas a las imágenes de las viñetas, cuestionar los usos del testimonio y reflexionar acerca de las maneras de reconstruir la memoria del pasado.

La pregunta central de la investigación estaba enfocada a cómo se construyeron las narrativas sobre el conflicto armado y sus víctimas en los cómics trabajados, en relación con el discurso oficial del CNMH. A este respecto, uno de los hallazgos más importantes de este trabajo está precisamente en entender que el llamado discurso oficial no es exclusivo de las instituciones del Estado, y que las narrativas y los imaginarios sobre el conflicto están en una permanente tensión, en una disputa por contar y representar la historia desde diferentes flancos, con las implicaciones sociales, políticas e ideológicas que esto acarrea. Por esta razón, el ejercicio que propuse a lo largo de mis análisis es el de indagar en esos espacios indefinidos, en esos intersticios en los que se muestra la historia desde las experiencias particulares, y en los que esas pequeñas partes permiten recomponer un todo, o al menos avizorar la completud de la imagen.

Para responder a la pregunta que sirvió como eje de este proyecto, primero debo decir que el proceso de análisis e interpretación de estos cómics documentales sufrió cambios a lo largo del camino, y que conforme iba avanzando en la consolidación del aparato crítico y metodológico, mis lecturas fueron adquiriendo herramientas para ir a las capas menos visibles de las obras. En un primer momento, mis interpretaciones apuntaban a una exaltación del trabajo hecho para recopilar la memoria de estas comunidades, sin reparar en los usos que pudieran tener esos recuerdos más allá de la puesta en imagen de sus testimonios. Luego, haciendo uso de la categoría teórica y metodológica de la focalización, propuesta por Mieke Bal, para examinar desde qué punto se construyó la narración y cómo los testimonios sirvieron para configurar una versión ficcionalizada de los hechos, pude empezar a entender que el problema de la memoria era mucho más complejo de lo que parecía al principio.

En este orden de ideas, la focalización fue pertinente para entender cómo desde la narración, tanto en lo visual como en los textos que acompañaban dichas imágenes, ya fuera en forma de relato o de cuadro informativo, se establecía un punto sobre el cual estaba centrada la atención, un objeto focalizado. Y que, quien narraba, o mejor, quien testimoniaba, era a su vez el focalizador de

ese objeto. Poder identificar estos elementos dentro de los cómics fue importante sobre todo para ubicar el papel que se le da a la víctima, y reconocer la predominancia que tiene dentro de la narrativa propuesta.

El testimonio de las víctimas, narrado desde dos perspectivas diferentes: en *La Palizúa* en forma individual, desde la creación de un personaje en el que se condensa la historia de la comunidad; y en *Sin mascar palabra*, por medio de múltiples relatos que se van entrelazando a través del “mapa andante”, es fundamental para comprender cómo se construyó la narrativa de las dos obras en relación con el discurso de una institución gubernamental como el CNMH, así esta pretenda, inclusive desde los lineamientos de la ley por la que fue creado, desmarcarse de contar una historia oficial o de crear un relato unívoco acerca del conflicto.

En efecto, la narrativa de estos cómics está construida desde la figura de la víctima, ya que los testimonios que sirvieron como base son los que dictan cómo se va a contar la historia. Sin embargo, la voz de las víctimas del desplazamiento forzado de estas comunidades está mediada por una ficción, aquella que se crea por medio del guion y la imagen del cómic. Hay un uso de la memoria que se ha inclinado por preponderar la versión de las víctimas, acción necesaria en un contexto que históricamente las había silenciado, pero que solamente recurre a la versión de su contraparte a través del documento: sentencias judiciales, noticias aparecidas en periódicos, y material de archivo en general. Al hacer esto, podríamos concluir que la narrativa es plural, en la medida en la que recoge las experiencias de múltiples personas afectadas por la violencia del conflicto; y a la vez es unidireccional, puesto que se centra en narrar solamente esa versión de los hechos.

Otro punto que cabe la pena mencionar es cómo aparece el Estado en toda esta construcción narrativa. Si examinamos cuidadosamente podemos observar que, si bien no se le presenta como un actor libre de culpa en toda esta problemática o como un agente salvador, no hay una posición definida acerca de su participación en estos casos de desplazamiento. Es decir, a través de la imagen podemos intuir que efectivamente hubo agentes estatales involucrados de algún modo en el despojo de estas comunidades, como se hace por ejemplo en *Sin mascar palabra* con la inclusión de recortes de noticias en las que se habla de la adjudicación ilegal de tierras. Gracias a dichas imágenes podemos entrever la permisividad de las autoridades encargadas de vigilar y controlar que este tipo de delitos no tengan lugar, y por otro lado, podemos inferir la existencia de una pugna de intereses territoriales de la que el Estado fue cómplice.

Teniendo en cuenta esto, podemos afirmar que hay aquí un aspecto sobre el cual faltó sentar una posición más clara en los cómics, si lo que se quería era construir un relato en el que realmente se visibilizaran todos los actores involucrados y asignar responsabilidades para que la reparación de las víctimas sea verdaderamente significativa. El hecho de que se mencionen con nombres y apellidos a algunos de los responsables de los grupos paramilitares, pero que no aparezcan los nombres de entidades o personas del gobierno que permitieron que esto ocurriera, deja incompleto el rompecabezas de la memoria de estos hechos.

A pesar de esto, los cómics sí nos permiten hacer una lectura de la ausencia del Estado en estos territorios. Definitivamente, a través de las secuencias del mapa del futuro en *Sin mascar palabra* hay una muestra clara de las carencias de los habitantes de Tulapas y de las veredas que conforman esta región. La preocupación principal de este mapa es la construcción de una vía que conecte todo el territorio y que paralelamente tenga un impacto en la economía de la comunidad, pues sería la forma de comercializar los productos que allí se cultivan y producen. Asimismo, la vía de acceso sería el camino para acceder a otros servicios y espacios necesarios para su desarrollo. En este deseo proyectado en el mapa claramente vemos la falta de una intervención del Estado que efectivamente les provea las garantías, no solo para una reparación por los actos victimizantes de los que fueron objeto, sino de la superación del abandono histórico que han sufrido los campesinos y las comunidades afrodescendientes e indígenas del país.

Todo lo expuesto anteriormente permite dilucidar cómo opera la narrativa hegemónica en estos cómics, ya que como lo sostuve desde el inicio, y siguiendo las ideas de Martín Barbero, la hegemonía está situada en un mundo de mediaciones, y por esta razón no podemos hablar de la existencia de un discurso único que ejerza un poder absoluto. En el caso que nos ocupa, la narrativa hegemónica está dada por el discurso y la figura de la víctima, es ella quien tiene la última palabra acerca del conflicto armado y su testimonio es imprescindible para entender la experiencia de la violencia. Pero esta narrativa no es la única, puesto que si bien predomina en la narración, el discurso oficial logra permear en ella y de una manera muy paradójica, desapareciendo del panorama, anulando su participación y responsabilidad en el desplazamiento y el despojo, y desdibujando la complicidad o el abandono en el que pudo incurrir.

Así, la narrativa de la víctima es otro de los agentes que participa en la disputa por la memoria del conflicto. Las mediaciones aquí están dadas por las luchas entre los diferentes actores que han intervenido en estos procesos, y que aún buscan que su historia sea contada o que su

versión prevalezca sobre las demás. Es innegable que esta batalla por la memoria pasa por lo oficial, en tanto discurso del involucramiento del Estado en la guerra; pero al mismo tiempo, es una disputa en la que los recuerdos de las víctimas se abren paso para elaborar su propio relato.

Cabe decir que la respuesta a cómo se construye la narrativa dentro de estos cómics está inacabada, en el sentido en que hay variantes que aún se pueden examinar, como por ejemplo la recepción en las comunidades y en lectores de otros públicos, así como el uso que efectivamente se le esté dando a este material. Ese es un camino que falta explorar y que permitiría comprender otros rasgos de esa memoria recopilada que al pasar de la oralidad y convertirse en imagen a través del cómic desborda las intenciones iniciales y toma otros caminos u otras vetas que solo el lector puede imaginar.

Habría que subrayar también que este proyecto implicó una amplia exploración de fuentes provenientes de diversos campos, así como el establecimiento de un contacto con los diferentes actores que estuvieron involucrados en la elaboración de los cómics documentales: investigadores del Centro Nacional de Memoria Histórica, el dibujante de uno de los cómics y uno de los líderes y gestores de memoria de la comunidad de La Palizúa. Estos acercamientos aportaron claridad e información valiosa para comprender los procesos que se llevaron a cabo en las diferentes etapas de realización de las novelas gráficas; y a su vez, abrieron nuevos interrogantes acerca de la construcción de la imagen y de la narración, y cómo estas focalizaban determinados sujetos, espacios o sucesos. Conocer acerca de las diferentes dinámicas y metodologías que se emplean en el CNMH para recopilar las memorias de una comunidad me permitió entender en alguna medida la compleja tarea de reparar simbólicamente a las víctimas del conflicto, y observar de manera más crítica dichos procesos, ya que finalizan con la entrega de un producto, en este caso el cómic documental, con el que no se hace un trabajo posterior que abra espacios para pensar en acciones colectivas que impidan que situaciones como el desplazamiento y el despojo sigan ocurriendo.

Otro aspecto importante que vale la pena mencionar como uno de los aportes de este proyecto es el de continuar el trabajo que se ha venido haciendo alrededor de las posibilidades y las herramientas que brinda el cómic en su faceta documental para narrar y representar sucesos derivados del conflicto armado, de las coyunturas políticas y sociales de nuestros contextos y de las memorias del pasado que necesitan ser revisadas y repensadas desde las circunstancias actuales. Estudiar estos cómics documentales como obras que se deben analizar e interpretar con rigurosidad, y que, además, por su naturaleza visual y textual, requieren de un enfoque interdisciplinario que

responda a su complejidad, fue uno de los objetivos que perseguí con esta investigación. Esta tesis es una muestra de cómo los procesos de interpretación de los objetos de estudio se han expandido dando lugar a diálogos entre disciplinas y metodologías, y al mismo tiempo es una puesta en valor de los Estudios de Arte como un campo que permite la confluencia de saberes, y, sobre todo, la fecundidad de las preguntas y la apertura para encontrar respuestas.

Deseo subrayar que el haber hecho un trabajo de investigación sobre dos cómics documentales que abordan una problemática latente en el contexto colombiano tiene una pertinencia social y política que también está relacionada con realidades que se viven en países como México, y en general en toda Latinoamérica, y que dan cuenta de proyectos de despojo y desplazamiento forzado causados por poderes y fuerzas de diversa naturaleza que pueden ser analizados y pensados a partir de las historias presentadas en los cómics que he trabajado. Además, la oportunidad de llevar a cabo esta investigación en el extranjero me permitió tomar distancia frente a los objetos y frente a las historias narradas, puesto que pude pensar la violencia que ha vivido mi país contrastándola con la que ha vivido y vive México, por supuesto poniendo especial atención a las similitudes y diferencias que entre ellas pueda haber.

Hacer una crítica del despojo y la violencia que han vivido millones de colombianos desde la imagen presentada en estos cómics es una apuesta por otros modos de pensar la narración del conflicto, por la participación de esas *historias mínimas* dentro de la Historia, por el valor de la experiencia particular, única y a la vez plural del testimonio, y por su fuerza como documento, como archivo sensible de los cuerpos y los territorios olvidados e invisibilizados.

Pienso que como resultado de toda investigación deben abrirse más interrogantes que se escapan o que desbordan la problemática propuesta inicialmente. En este caso, el cuestionamiento que queda como resultado de este proyecto es el de qué usos posteriores puede tener la narrativa gráfica, especialmente la del cómic, como canalizadora de una memoria sobre el pasado que permite la yuxtaposición de tiempos y espacios, la secuencialización y a la vez la ruptura del recuerdo por medio de la imagen contenida en las viñetas. Queda entonces la tarea de pensar cómo este tipo de obras traspasan la barrera entre lo visible y lo decible, y crean otros modos de comprender, interpretar, y en otro plano, empatizar con la imagen para activar una toma de posición frente a la injusticia y la desidia que se ha instaurado en las formas de aproximarnos a realidades como estas.

FUENTES CONSULTADAS

- Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. “Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2018”. ACNUR, 2019.
- Baca, Carlos. “De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Jesús Martín Barbero (1987)” (Reseña). *Razón y Palabra* 75. (Febrero-abril 2011).
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- Barbieri, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- Brea, José Luis, ed. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- Brister, Rose y Belinda Walzer. "Kairos and Comics: Reading Human Rights Intercontextually in Joe Sacco's Graphic Narratives". *College Literature* 40, 3 (Verano 2013): 138-155. https://www.researchgate.net/publication/265712340_Kairos_and_Comics_Reading_Human_Rights_Intercontextually_in_Joe_Sacco's_Graphic_Narratives.
- Centro por la justicia y el derecho internacional. “Ley 975 de 2005.” Fecha de acceso 6 de octubre de 2019. https://www.cejil.org/sites/default/files/ley_975_de_2005_0.pdf.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Ciudad de México: ITESO-Universidad Iberoamericana, 2007.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- CNMH. *No hubo tiempo para la tristeza* (documental). Bogotá: CMNH, 2013.
- CNMH. Una nación desplazada. Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia. Bogotá, CNMH – UARIV, 2015.
- CNMH. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: CNMH, 2018.
- CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018.
- Contreras Suárez, Carol, y Carlos Alberto González Buitrago. “Capítulo VIII. Visualidad y desplazamiento forzado en Colombia.” En *Cátedra Unesco. Derechos humanos y violencia: Gobierno y gobernanza: Justicia restaurativa y la relación con los derechos económicos, sociales y culturales (DESC) de las víctimas del conflicto armado*, editado por Gutiérrez

- Quevedo, Marcela, y Ángela Marcela Olarte Delgado. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Echavarría, Saúl. “Pécaut, Daniel. La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria. Medellín, La Carreta Editores E.E., 2013” (Reseña). *Revista Co-Herencia* 10, no. 19, (Julio-Diciembre 2013).
- Escobar, Susana. “Periodismo en historieta en Latinoamérica, propuestas para cambiar al mundo.” *Pacarina del Sur*, 6, no. 23, abril-junio 2015. <http://pacarinadelsur.com/51-dossiers/dossier-15/1117-periodismo-en-historieta-en-latinoamerica-propuestas-para-cambiar-al-mundo>.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Grupo de Memoria Histórica. *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Herrscher, Roberto. *Periodismo narrativo: cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. San José: Editorial Germinal, 2014.
- Jay, Martin. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Ley 1448 de 2011, 10 de junio de 2011. Ley de Víctimas y Restitución de Tierras y decretos reglamentarios.
- Lizarazo, Diego. *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México D.F: Siglo XXI Editores, 2004.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1991.
- McCloud, Scott. *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri, 2014.
- Melo, Jorge Orlando. *Historia mínima de Colombia*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2017.
- Mesa de conversaciones. *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*. Bogotá: Oficina del Alto Comisionado para la Paz, 2017.

- Mickwitz, Nina. *Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.
- Molano, Alfredo. *Desterrados. Crónicas del desarraigo*. Bogotá: El Áncora Editores, 2001.
- Ojeda, Diana, Guerra, Pablo, Aguirre, Camilo y Díaz, Henry. *Caminos condenados*. Bogotá: Laguna Libros, 2018.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: Colombia 1930-1954*. Bogotá: Siglo XXI, 1987.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.
- Pizarro, Eduardo. *Las FARC (1949-1966): de la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha*. Bogotá: UN, IEPRI, 1991.
- Pizarro, Eduardo. *Insurgencia sin revolución, la guerrilla en una perspectiva comparada*. Bogotá: IEPRI y Norma, 2006.
- Roca, Paco. *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri, 2014.
- Romero, Mauricio. *Paramilitares y autodefensas, 1982-2003*. Bogotá: IEPRI, 2002.
- Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- Sacco, Joe. *Gorazde. Zona segura*. Barcelona: Planeta Cómic. 2015.
- Sacco, Joe. *Palestina*. Barcelona: Planeta Cómic, 2015.
- Serna, Justo and Anaclet Pons. "El ojo de la aguja ¿De qué hablamos cuando hablamos de microhistoria?" *Ayer*, no. 12 (1993): 93-133. www.jstor.org/stable/41408121.
- Strejilevich, Nora. "El testimonio de los sobrevivientes: figuración, creación y resistencia," en *Revisar la catástrofe. Prisión política en el Chile dictatorial*, comp. por Carolina Pizarro y José Santos-Herceg, 17-34. Santiago de Chile: Pehuén, 2016.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Weber, Wibke y Hans Martin Rall. "Authenticity in comics journalism. Visual strategies for reporting facts". *Journal of Graphic Novels and Comics* 8, no. 4 (9 de marzo de 2017): 376-397. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/21504857.2017.1299020>.

ENTREVISTAS

- Aguirre, Camilo. Entrevista hecha por Laura Andrade vía Whatsapp. 15 de octubre de 2019. Audio, 1:17:50.
- Culma, Edinso. Entrevista hecha por Laura Andrade vía Whatsapp. 30 de noviembre de 2019. Audio, 39:12.

González, Sofía. Entrevista hecha por Laura Andrade vía Skype. 29 de noviembre de 2019. Audio, 40:26.

Martínez, Nury. Entrevista hecha por Laura Andrade vía Whatsapp. 30 de noviembre de 2019. Audio, 39:45.

Moreno, Abel. Entrevista hecha por Laura Andrade vía Whatsapp, 9 de marzo de 2020. Texto.

Lista de imágenes

Fig. 1

Doris Salcedo

Sin título, 1995.

Instalación

Cama de madera, armario de madera y cemento.

Colección privada.

<http://highlike.org/media/2012/12/DORIS-SALCEDO-1.jpg>

Fig. 2

Doris Salcedo.

La Casa Viuda III (detalle), 1994.

Instalación

Puertas de madera, marco de cama y ropa.

Colección privada.

https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/images/la_casa_viuda_8.html

Fig. 3

Juan Fernando Castro

Doris Salcedo en su taller cuando trabajaba las placas con su equipo, 2019.

Revista Arcadia.

Fotografía.

https://static.iris.net.co/arcadia/upload/images/2019/1/30/72634_1.jpg

Fig. 4

Jesús Abad Colorado

Cristo mutilado de la iglesia de Bojayá tras la masacre, 2002.

Revista 070

Fotografía

https://cerosetenta.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/2019/09/Iglesia_Bojaya%CC%81_Mayo_2002.jpg

Fig. 5

Jesús Abad Colorado

Huellas de los enfrentamientos entre paramilitares, guerrilleros y el ejército de Medellín, 2001.

BBC

Fotografía

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>

Fig. 6

Contraportada

Ojeda, Diana et al. *Caminos condenados*, Bogotá: Cohete Cómics, 2016.

Fig. 7

Spiegelman, Art. *Maus*, Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

Fig. 8

Scott McCloud. *Understanding comics. The invisible art*. Bilbao: Astiberri, 2014.

Fig. 9-10

Dan Archer

What is comics journalism?, 2013.

Cómic

BBC News Magazine.

{HYPERLINK <http://www.archcomix.com/comics-journalism/>}

Fig. 11

Paco Roca. *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri, 2014. Impreso.

Fig. 12

Joe Sacco. *Palestina*. Barcelona: Planeta cómics, 2015. Impreso.

Fig. 13

CNMH, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: CNMH, 2018.

Portada y contraportada

Impreso.

Fig. 14

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018.

Portada y contraportada

Impreso.

Fig. 15-16

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 20-21.

Fig. 17-18

CNMH, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: CNMH, 2018, 34-35.

Fig. 19

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 52-53.

Fig. 20-21

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 30-31.

Fig. 22

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 32.

Fig. 23

CNMH, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: CNMH, 2018, 50-51.

Fig. 24 y 25

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 10-11.

Fig. 26

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 9.

Fig. 27

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 12-13.

Fig. 28

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 29.

Fig. 29

CNMH, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: CNMH, 2018, 19.

Fig. 30

CNMH, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: CNMH, 2018, 18.

Fig. 31

CNMH, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: CNMH, 2018, 24.

Fig. 32

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 34

Fig. 33

CNMH, *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá: CNMH, 2018, 44

Fig. 34

CNMH, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: CNMH, 2018, 27.

Fig. 35

CNMH, *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: CNMH, 2018, 60-61.

Anexos

Anexo I

Transcripción de la entrevista realizada Vía Whatsapp a Camilo Aguirre, historietista de *La Palizúa*. *Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. 15 de octubre de 2019.

Camilo: *Aló*

Laura: *Aló, hola Camilo*

Camilo: *Hola, ¿cómo vas?*

Laura: *Muy bien, ¿me escuchas bien?*

Camilo: *Sí*

Laura: *Perfecto, bueno, yo también. Como te dije estoy grabando la entrevista, pues es para mi tesis y me interesa tener el registro de audio de la entrevista ¿Listo?*

Camilo: *Sí*

Laura: *Para empezar, digamos que quiero que sea más como una conversación, no que sea pues así como una entrevista muy rígida, quería que me contaras acerca de ti, de tu experiencia con el cómic. Sí, que comenzáramos con eso.*

Camilo: *Yo tengo una formación en artes plásticas, esa formación en artes plásticas surge del Instituto departamental de bellas artes de Cali en el periodo 2005-2010. Hago énfasis en eso porque es un periodo en el que... (Se corta la llamada)*

Laura: *¿Hola?*

Camilo: *Hola*

Laura: *Sí, se cortó*

Camilo: *Bueno, entonces yo hago énfasis en que estudié... (se corta de nuevo)*

L Hola

Camilo: *Está terrible la señal*

Laura: *Sí, no sé si es allá o acá*

Camilo: *Bueno, yo empecé en el Instituto Departamental de bellas artes , periodo 2005-2010, y es un periodo en el que la universidad salía de este currículo que tenía muy hacia el arte conceptual y hacia las estrategias conceptualistas del arte contemporáneo, para regresar, como*

que estaban en esa discusión si regresaban a los talleres o no, y si se volvía a hacer arte objetual, o cuál era la posición de la universidad en su programa, porque es una universidad, creo que es la única o de las pocas que quedan que son del departamento, es un estado raro, no es público no es privado, pertenece al departamento, o sea no es del estado como tal, sino del Valle del Cauca. Y es estratificada, entonces es muy no sé, era raro tener gente que hiciera arte no objetual, ¿estudiar para salir profesionalmente a hacer qué? ¿sí? En medio de esa discusión mi carrera fue muy entre las dos cosas. Yo hice un montón de instalación, hice un montón como de cada técnica pero también como mucha cosa de arte contemporáneo, pues como más hacia lo conceptual. En algunas de las clases las cosas narrativas, las cosas literales y literarias eran como malas palabras, como adjetivos no muy bien vistos, y yo cuando estaba haciendo mi tesis quise recoger todo eso y hacia noveno semestre Luis Pabón me mostró, pues me pasaba CDR's con cosas de novelas gráficas (...) en el cómic como super héroes y eso como que a mí no me había parecido chévere, me parece como no sé...

Laura: Es decir, no fue porque tú tuvieras un interés previo en el cómic o algo así sino fue más en ese momento.

Camilo: Sí, y cuando vi novelas gráficas como Blankets (...) o cosas así, yo dije si esto se puede hacer de una. Y también recogiendo un poco mi statement de artista pues yo decía, voy a coger todas esas palabras que son malas palabras y a trabajar con eso porque eso es como lo que queda, es como el residuo para hacer otras cosas, como cosas anecdóticas, cosas literarias, cosas narrativas, y cae como en ese preciso lugar del cómic. Pero en ese momento yo contaba la historia diferente, yo decía que hacía comic porque hacer cine es muy caro y hacer animación toma mucho tiempo

Laura: Como que era más práctico hacer cómic

Camilo: Sí, pero ahora veo que hacer cómic igual toma tiempo horrible, así que cuento la historia como te la estoy contando.

Laura: Ok

Camilo: Yo siempre andaba con una libreta para anotar cosas que decían mis amigos, al final había hecho una libreta con cosas chistosas que decían mis amigos y dibujos de palitos y nada hice mi tesis, me gradué de allá, y me fui para Bogotá con un trabajo muy bueno, era ilustrador para la Fundación Natura, ganaba muy bien, y nada, trabajé en eso un año, y al final de ese año yo tenía...yo me fui a vivir con mi papá y de alguna manera era un poco como retomar la

historia con él, yo lo entrevistaba mucho y tenía testimonios de gente también de sindicatos y todo eso, y yo dije bueno, hagamos algo con esto, esto está como chévere, y para diciembre del 2011 ya en Bogotá me gané la beca de creación de novela gráfica, que era chistoso, o sea, para entrar al cómic entré con una novela gráfica que se imprimieron 10000 ejemplares

Laura: Pues una buena entrada

Camilo: Sí, una buena entrada hacer 90 páginas de un tirón

Laura: Claro

Camilo: pues para mis adentros yo dije “no, esto tiene futuro”

Laura: y digamos ¿por qué te interesó con Ciervos de bronce, tener todas estas entrevistas y documentarlas a través del cómic?

Camilo: Ciervos de bronce entró como en un aspecto muy...no sale porque... ay...un año es Estados Unidos... como por sacar un statement y decir “voy a trabajar sobre sindicatos entre los ochentas y noventas”, sino que lo que te digo, yo tenía entrevistas que yo les hacía a ellos y a partir de esas entrevistas yo sacaba cosas que me parecían chistosas. Entonces yo lo que hacía con esos proyectos era definir qué me parecía interesante y qué no, pero eran como curiosidades y como anécdotas más que puntualmente estar interesado en eso. Lo primero que yo hice fue algo que nunca se publicó, que me gasté un año haciéndolo, que eran una serie de historias sobre mi papá cuando fue boxeador en su adolescencia. ¿Por qué hice eso? Vuelvo y te digo, porque me parecía interesante, sería como sacar de historias cotidianas, de historias de todos los días, historias que me parecieran a mí chéveres de contar.

Laura: Es decir que lo narrativo tiene un peso muy importante para ti.

Camilo: Sí, lo narrativo tenía un peso muy importante en ese momento y enfocándolo como hacia algo que me pudiera provocar, no sé, como cosas, esto está bueno de contar porque hay esto y esto aquí. Yo estaba recuperando mi historia familiar y me parecía que después de ver novelas gráficas, después de trabajar con Pablo Guerra que fue mi asesor en el proyecto de Calidez aislada, que fue lo que se publicó con Libro al viento, estaba muy interesado en seguir haciendo cómics y estaba muy interesado en seguir contando historias. Yo tenía eso que estaba ahí quieto, para Imagen regional 2011 yo hice una novela gráfica como con testimonios muy ficcionalizados de una tía y yo no quería como que ella se diera cuenta que a su vida le puse un final triste y la convertí como en otra cosa, entonces se convirtió en un trabajo de ficción, pero estuve en un Imagen regional como si fueran libros de artista con una edición de tres ejemplares. Eso no lo

volví a mostrar nunca más y creo que no lo volveré a mostrar porque pues después mi tía el año pasado murió, entonces...

Laura: Sí, como una decisión personal sobre tu trabajo

Camilo: Sí, entonces, monté un blog. Estuve tratando de trabajar con el mundo del cómic en Colombia, que no sabía que existía hasta el momento. Me invitaron a Entreviñetas y empecé a ver que había más formas de hacer cómic y otras cosas de las cuales hablar y pues también la cercanía a Lito fue muy importante, porque Lito sí como que la tuvo clara con el cómic desde que empezó su carrera, y ha estado donde está ahora en este momento.

A mediados del 2011 yo participo en Imagen regional haciendo unos dibujos sobre anécdotas de mi papá en el sindicato. Son 25 dibujos, salen con la curaduría del Salón Nacional de Artistas de ese momento, la zona Pacífico, con la que participé, y se llamó Ciervos de bronce porque...ya se me olvidó, yo tenía como una historia, que era como muy ficticia de donde salía eso. Una amiga me decía “Esos títulos ochenteros que suenan ochenteros” y otro amigo me decía que yo era pésimo para los títulos, como ciervos de bronce, eso qué tiene que ver, calidez aislada, a quién se le ocurre poner dos adjetivos de título para un libro, en fin. Entonces yo seguí con los proyectos y para finales de 2011 me gano el premio de Circulación Galería Santafé con Idartes, proponiendo trabajo sobre sindicatos, que es básicamente entrevistar más a mi papá y buscar más sobre los archivos que tiene mi papá, y presentar eso como parte de un proyecto más grande. Quise volverlo interdisciplinario y narré algunas historias con la ayuda de Pablo Guerra y me enfoqué en una cosa que a mí me interesa mucho, y que hasta el sol de hoy me ha interesado, que es usar como instrumento de memoria la anécdota. Como que esa relación con la anécdota tuvo unos problemas, o ha tenido unos giros con el pasar del tiempo y con los proyectos que han venido sucediendo porque para mí en ese momento la anécdota era una herramienta que permitía humanizar y permitía empatizar con un personaje desde la no ficción y que podía hacer borrosa la verosimilitud de un acontecimiento. Por ejemplo, algunas de las historias de Ciervos de bronce son ficcionalizadas...

Laura: ...pero parten de anécdotas

Camilo: Sí, parten de cosas que me cuentan. Y de hecho algunas se ficcionalizan porque el testimonio original tiene demasiadas coincidencias. Yo me acuerdo que le decía a Pablo “sí, pero es que este personaje es EL personaje, o sea él llegó ahí” y Pablo me decía “No, pues distánciela un poquito más de la trama porque narrativamente están siendo demasiadas

coincidencias, así sucedan en la vida real en la parte narrativa tiene que tener sentido y causalidad” y yo “bueno, está bien”. Y así salió un primer manuscrito de Ciervos de bronce que se hizo como libro de artista en ese momento para la exposición de la galería Santafé. Tras esa experiencia con la Galería Santafé, yo pensaba seguir trabajando respecto al tema, y hacia el 2014, eso fue en 2013, durante el 2013 seguí trabajando en cómic, en cosas, publiqué el Tiburón blanco en 2013 con la beca de La Independiente, que fue ficcionalizar una anécdota mía con un juguete, que la seleccionaron y la imprimieron y a mí me pareció una chimba. Yo aquí la sigo imprimiendo en Estados Unidos y vendiéndola, es de las cosas que más vendo por acá y no sé porqué. Y seguí trabajando con cómic, seguí trabajando con cosas. Intentamos con Pablo trabajar con él como guionista y como editor, hasta que en el 2013 le llevé a la Silueta Ciervos de bronce y ellos hicieron una cosa con Ciervos de bronce que fue un rabao editorial en el cual se pensara el libro como objeto y se replanteara el orden de las historias, el tipo de impresión, las letras, el tratamiento gráfico

Laura: Como ya más encaminado a la producción y difusión del libro como objeto

Camilo: exactamente. Incluso ellos tuvieron los detalles de ponerle serigrafía o de ponerle tela de libro encima, como todas estas cositas que lo hacían más un objeto, y además imprimirlo el 1 de mayo

Laura: Claro, muy significativo el día

Camilo: Entonces a mí me pareció esto está una chimba y digamos que esa ilusión que yo tenía, todavía la tengo, yo admiro mucho la ficción, la ficción tiene como otros sistemas de elaboración diseñados y no es como que uno reflexiona a partir del material que tiene o trata de hilar el material del que uno dispone en la no ficción. Para el 2015 Pablo me llama y me dice “vamos a hacer un trabajo con un proyecto de investigación en Montes de María con Diana Ojeda, si te interesa en este momento parchar con ese proyecto “ y yo dije, no, pues de una. Va a haber trabajo de campo, y yo dije buenísimo, porque en ese momento yo estaba, como te digo... como que mi educación ha sido adivinando

Laura: ¿en qué sentido adivinando?

Camilo: En que ese hueco que teníamos nosotros, ese límite sobre el que se paraba la universidad en su pensum, de estar como entre lo hecho, entre la parte técnica y la parte enteramente conceptual y no objetual, es como una línea punteada, en el que uno une los puntos de acuerdo a como tome la práctica artística de uno

Laura: *Sí, a la forma que vaya adquiriendo conforme la experiencia*

Camilo: *En el 2015 tuve una cosa que yo siempre digo que fue como una visita o una revisión de portafolio. Yo había hecho un proyecto que se llama [...] con Rodrigo Lucio que era una cosa de ficción la cual yo le ilustré a él y me di unas licencias creativas de ser lo más suelto posible y el man haciendo la revisión de portafolio era como “Usted no sabe perspectiva, usted no sabe proporciones, usted no sabe narrar” y me dio durísimo, y yo decía como no pues cagada, y además haciendo no ficción yo no tenía ninguna herramienta que me puliera la disciplina de trabajo en la no ficción. Entonces me pareció que Caminos condenados era como otra cosa que me iba a enriquecer un montón*

Laura: *la oportunidad de aprender eso*

Camilo: *Claro, y trabajar con investigadores en campo era para mí como buenísimo, brutal. Trabajar con la misma gente pues me parecía genial, que me corrigiera la comunidad pues es algo que uno no tiene la oportunidad todo el tiempo. Muchos documentalistas no hacen eso, en audiovisuales, ellos editan lo que tienen, desde su punto de vista y desde la forma en la que quieren narrar*

Laura: *Y no tienen en cuenta el punto de vista del que documentan, de la persona que documentan*

Camilo: *Exactamente. En cambio en Caminos condenados fuimos dos veces y no fue mucho tiempo, no fue más de dos semanas, diría yo, fue como una semanita. Ir como de Cartagena a la zona era complicado, entonces lo que teníamos que hacer era...nos tomaba tiempo llegar de un lado a otro, llegar de una entrevista a otra, las zonas en las que estábamos eran distancias largas en moto para poder hacer una entrevista o para poder hablar de algo y además de eso, como ilustradores las cosas que nos tenían que interesar eran muy diferentes. A nosotros por ejemplo nos corregían los zapatos, las botas, son como un elemento significativo para entender digamos el conflicto en una región, estas botas las usan estos grupos, estas botas las usan los campesinos. La tierra, las plantas, como desde la parte visual cómo es pertinente para la investigación. Y los investigadores por ejemplo nos hablaban de la importancia de poder mostrar el territorio o dar una idea de cómo funcionaba el territorio, desde la parte dibujada. Esa era otra cosa que nosotros teníamos que ponernos a pensar, y no como cartógrafos, sino como historietistas, porque al mismo tiempo eso tenía un orden narrativo y tenía que ir de acuerdo al*

testimonio que nos habían contado, de acuerdo a los ejercicios de cartografía social que se habían hecho con ellos, con la comunidad.

Laura: Es decir que tu trabajo fue posterior a esa cartografía que ya se había hecho con los investigadores del Instituto Pensar.

Camilo: Sí, pero al mismo tiempo nosotros recorrimos, como que también retomamos los pasos sobre eso, también tuvimos acceso a archivos, tuvimos acceso a la investigación y pudimos estar por allá

Laura: Y digamos tú, desde tu posición como historietista, ¿tú qué escogías dibujar? O sea, en el momento, en el sitio, tú qué dibujabas o qué te parecía importante registrar de algún modo en las pocas visitas que pudieron hacer (se corta la llamada) Hola ¿me escuchas?

Camilo: Se está cayendo mucho la señal

Laura: ¿Escuchaste mi pregunta?

Camilo: no

Laura: te preguntaba, que tú en el momento, en las pocas visitas que pudieron hacer, tú qué escogías dibujar en el momento, qué te interesaba documentar mientras estabas presente

Camilo: Pues en la parte del territorio a mí me llamaba la atención la cuestión del monocultivo, los monocultivos. Creo que algo a lo que yo le presté mucha atención a cómo jugaba la naturaleza o el terreno un papel fundamental en la vida de las personas. Por ejemplo, en algunas comunidades había mucha mata de mango y la luz y la temperatura, puede que esto suene como bobo, pero para mí era importante como el ambiente. Cómo se veía. En las partes que yo tengo en las que están las reuniones hay una cuestión de dónde se reúne la gente, y qué tiene que ver eso con la temperatura.

Una cosa que tenía que hacer yo era mezclar personas, mezclar personajes en un solo personaje.

Laura: O sea, digamos tú de lo que veías hacías una cara en tu cabeza de todas las personas con las que interactuabas.

Camilo: Sí, sí, sí. El terreno, la calidad de la tierra era una de las cosas que quería yo mostrar en las viñetas. Los recorridos también eran partes importantes de las historias que yo tenía. Después de regresar, había otras cosas que también queríamos poner, habiendo visto otras piezas de no-ficción latinoamericanas, yo pues hablé con Pablo de cómo no ser ultragráficos con la parte de la violencia, enfocarse en los intereses que tenía la comunidad en lo que podía salir del libro. Otra de las partes importantes fue la temporalidad, digamos que la representación del

territorio en los ejercicios de cartografía social con la idea del pasado, con la idea de imaginar el futuro fue una de las cosas que se pensó en la última historia que hice para Caminos condenados.

Laura: Sí, el taller de cartografía que se hace con la comunidad.

Camilo: Sí, el taller de cartografía que se hace con la comunidad, pero también en la idea de pensar el pasado y pensar el futuro que se narra pues ahí como en la historia. De hecho lo del futuro se debe a un accidente, que es que a una de las páginas la metí en agua, le cayó agua, entonces yo dije pes hagamos un futuro que sea como difuso porque no es como una sola idea, como que el futuro no lo piensa una sola persona, sino que es una cosa colectiva que está desenfocada, más borrosa.

Laura: Sí, difusa, como que no la puedes ver claramente

Camilo: Con Caminos lo que se pensó es que esto es investigación social, y cuando estaba trabajando yo, mi novia es socióloga y ella me decía “pues eso es investigación social y es cátedra de técnicas cualitativas de investigación social.” Y muchos de los amigos de ella me decían “Huy, chévere su libro de técnicas cualitativas de investigación social” y yo bueno, y se usaba en clases, que me pareció súper chévere. Otros elementos pues que hubo historias que no se pudieron poner en ese momento, que hacían parte de otras cosas, que eran elementos curiosos, pues curiosos para nosotros, yo soy del Valle y Henry es bogotano, que decíamos “no, tenemos que hacer una historia sobre el toro de no sé dónde porque esa historia es una chimba. Tenemos que hacer una historia sobre el agua porque el agua es un problema re grave allá en las zonas de riego. Tenemos que hacer una historia sobre los llamados y las canciones que cantaban como de un lado a otro, como que son unos versos que se hacían, y tienen toda una entonación y una rima en eso” y yo era como wow, qué chévere. Entonces eso quedó, tocó como editarlo. La última decisión que se tomó formalmente en el libro fue la portada, que yo no pensé que me fuera a tocar a mí, porque no sé, yo admiro mucho el trabajo de Henry y me parece que Henry comunica muy bien y tiene unas estrategias muy precisas, mientras que yo, pues no sé, a mí se me va como por lo expresivo, no es algo tan proporcionado sino que es más de cómo se siente la imagen, y estaban diciendo como que “bueno, no hagamos, el libro se llama Caminos condenados, no vamos a hacer un camino”, y terminé yo haciendo un camino entre dos casas con las cercas, que finalmente fue como la cosa que cerró gráficamente al libro.

Después de la publicación del libro se hicieron unos talleres, se mostró como había quedado.

Laura: *¿con la comunidad?*

Camilo: *Sí, esa reunión, esa última reunión pues había mucha gente joven y pues algo chistoso que pasaba era que, pues creo que no es así hoy en día, pero como que Henry y yo sí cabemos dentro de eso del historietista tímido*

Laura: *el prototipo*

Camilo: *Sí, como ese historietista tímido que se sienta a dibujar y la gente le habla y uno como que no sabe poner conversación. De alguna manera uno de los investigadores decía que eso era chévere porque ellos, la gente de la comunidad decía “ay dibújeme” y mientras uno los dibujaba ellos se ponían a contarle la historia de la vida, y que la novia vivía en no sé dónde, y que mire lo que pasó con el agua, y que mire con no sé dónde. Y entonces terminaban contando cosas más allá de lo que se puede preguntar en una entrevista. Eso como que era chévere.*

Laura: *Sí, claro, con más espontaneidad*

Camilo: *Sí, era como más espontáneo. Y bueno pues eso fue Caminos condenados. Para mí fue brutal porque yo dije “huy se puede hacer investigación con el cómic, investigación social” y de alguna manera para mí, no sé por qué, como que el periodismo siempre ha sido como ah...no sé si he tenido malas experiencias con periodistas o qué pero yo no quiero hacer...pero me decían “Si usted no hace una ficción pues está haciendo cómic periodístico”, y yo como que no. Ese título de cómic e investigación social me pareció brutal.*

Laura: *O sea, tú prefieres esta definición de cómic como investigación social sobre cómic periodístico o documental*

Camilo: *No, el término que se acuñó ahorita de cómic documental me parece genial, me parece que es el mejor término del mundo. Sobre todo porque acá en Estados Unidos estoy leyendo a Nina Mickwitz, que es la que escribió Documentary comics y me parece que la definición de ella es muy acertada porque permite unir unas cosas, encontrar el doblez entre la anécdota y la historia, entre la subjetividad y la no ficción y permite que haya un punto de vista. Por eso me gusta el término cómic documental, yo creo que era más que sonaba a investigación social en el momento y yo no sabía muy bien cómo funcionaba eso. Me parece genial volver a ese tipo de dinámica, pero era en ese momento como una especie de contrato. Bueno, pes lo fue con Caminos condenados también, lo que pasa es que nosotros, la relación con Pablo, Diana, Henry era muy bueno, y todo estaba como bien planteado, si alguien tenía una idea era como mucho*

más...esta vez...pues yo conocí a Cristina Lleras en el CNMH para ese contrato, pero las demás personas yo era como ah sí buenas, mucho gusto.

Laura: Sí, como mucho más formal, pues lo que le da el hecho de que sea con una institución del Estado

Camilo: Sí, y también hay como esta cosa de las prácticas de la gente, creo que, cómo que ni los artistas tienen claro qué es lo que hace un artista. Entonces la gente es como “bueno, y este qué va a hacer”.

Laura: Ok, sí, entiendo, entiendo.

Camilo: de las cosas que me gustan de esos proyectos es participar y serle útil a alguien, está visibilizando algo, sea haciendo ejercicios de memoria, sea interactuando con la gente, sea teniendo la posibilidad de ser un puente, estableciendo una relación íntima entre los que cuentan la historia y el lector, que es muy diferente ver un documental en cine, o ir a una charla.

Laura: ¿y por qué te parece diferente? ¿Qué te parece diferente de lo que haces con el cómic a lo que se puede hacer con un documental o con otra cosa que también tenga el carácter documental?

Camilo: porque el proceso de lectura es más íntimo, el proceso de lectura es de uno a uno. En la parte gráfica es en donde uno desdobra esa idea de objetividad del documental. Creo que hay como esa ilusión del material fílmico, lo que hace la imagen en movimiento es que te da como una veracidad, mientras que uno cuando dibuja, y sobre todo yo que dibujo chueco, uno está ahí como mostrando su subjetividad, como que esto lo hizo alguien y está afectado por una serie de personas que participaron ahí, y al ser en ese proceso de lectura en el que estás frente a unas imágenes estáticas y tienes que interpretarlas, tienes que encontrar el orden de lectura y volver y regresar a ellas, para mí el cómic está hecho para leerse más de una vez, la relación es un poco distinta, es otro medio que tiene otras connotaciones y otro lenguaje que permiten reacciones diferentes, relaciones diferentes.

Laura: Y entonces, volviendo ya a todo este tema del contrato, ¿cómo se da que empiezan ya hacer todo el proceso para la novela?

Camilo: Nosotros, o yo trabajé para Palizúa con Nury, ella fue la persona que me ayudó fundamentalmente a hacer eso, a ir por mi lado y estar en campo y entender cómo eran las cosas allá.

Laura: *Entonces esta vez tú también estuviste en campo, tú también viajaste allá*

Camilo: *Sí, yo estuve en campo. Yo estuve en campo con Nury, fuimos un par de días. La idea de recontar la historia y ponerla en este orden cronológico y desarrollar un hilo y una trama, esa parte la hizo Pablo con el guion, y la hizo frente al archivo y la hizo frente al material que tenía el Centro de Memoria y a archivos de todo tipo, archivos como documentos legales, archivos fotográficos, periodísticos, y lo que tuve yo fue cómo es, cuáles son las distancias entre cada cosa, mirar las personas, la vegetación, la forma de ir de un lado a otro, eso fue lo que yo puse a través del dibujo.*

Laura: *Es decir que para ti, bueno, digamos, en lo que me dices intuyo que para ti era importante la verosimilitud frente al lugar, frente a los espacios, las personas...*

Camilo: *¿Como que se parezcan?*

Laura: *Sí.*

Camilo: *Creo que otra vez hice lo mismo, porque lo que se hace para Palizúa es que yo tomo, combino gente, tomo fotos de campo, tomo fotos del territorio, tomo fotos de casas que ya no están, tomo fotos de lotes, tomo fotos de gente construyendo una casa, tomo fotos de las fotos que tenían ellos allá, hablo con las personas, pregunto algunas cosas, hago algunos dibujos, estoy en algunas reuniones en las que se preguntan “bueno, cuáles son los intereses de ustedes con esto que se va a hacer aquí”. Es muy similar al proceso con Caminos condenados, lo que no es similar es que en Caminos condenados es que yo me relacionaba con más gente del equipo de investigación.*

Laura: *Con más gente directamente de los investigadores te refieres...era un poco más directa la relación*

Camilo: *Claro, porque en Palizúa sí estuve con la comunidad y con Nury. Digamos que algo importante de entender en La Palizúa es que ellos nos decían por ejemplo “entiendan la importancia de los animales para nosotros y entiendan la importancia de que no podemos vivir de otra cosa porque en la época de sequía las matas se mueren y en la época de lluvias las matas se ahogan” entonces no es que por qué no hacen otra cosa. “Entiendan también que estos charcos que tenemos aquí no son una cosa natural y bonita, sino que estos charcos los hicieron los paramilitares o la gente que cogió esas tierras después de que los paramilitares los desplazaron, con bulldoceros, eso no es una cosa de vengas y qué bonito el paisaje” y ellos decían “a nosotros nos parece la cagada que llegue alguien acá y diga “ay esos charcos tan lindos”*

porque esos charcos son un símbolo del desplazamiento.” Esas cosas, creo que tienen más posibilidades de ser traducidas gráficamente, o a mí me parecía una oportunidad para poder traducirlas gráficamente y mostrar qué era eso o de dónde venía eso. Qué significa volver a empezar cuando te tuviste que ir, tu familia construyó en la selva, desde algo que era una selva, desvastando y quitando todo, ellos me explicaban cómo se hacían las trojas, cómo se maderaba, y cómo salió una comunidad a partir de algo que fácilmente la selva vuelve y lo recubre. Y cómo al regresar vuelven y se encuentran con este ciclo tenaz, como este círculo y encuentran un bosque que se ha comido todo y lo difícil que es encontrar cimientos, es difícil inclusive reconocer en dónde estaban los espacios, en dónde estaba cada cosa, porque todo ha sido modificado ya sea por la naturaleza o por la gente que modificó esos espacios, construyendo charcos, construyendo sus propias casas también, entonces esa era para mí una de las ideas de Palizúa gráficamente, qué significaba este volver y qué había pasado para que estas cosas hubieran sucedido.

Laura: Y bueno, en La Palizúa el personaje central es esta mujer que nos cuenta toda su historia y la seguimos a ella a través de los años, cómo se tienen que ir, cómo regresan al territorio. ¿Tú cómo quisiste retratar a esta mujer? Porque supongo que lo que me dices que tratabas de mezclar personas, pero cómo la hiciste a ella, cómo construiste ese personaje principal

Camilo: Nosotros tuvimos prácticamente un par de mujeres de allá como base, que eran las que se habían parado frente a todo el mundo, frente a los paramilitares, frente al ESMAD, frente a la policía, frente a los abogados. De ahí sale este personaje, de ellas, porque pues no sé, también es como importante proteger las identidades de los personajes y también tener esta maleabilidad a la hora de contar la historia, la ficcionalización te permite un poquito eso, te permite organizar narrativamente la trama.

Laura: Y bueno, cuando comenzaron el proyecto, porque los dos cómics, tanto Sin mascar palabra como La Palizúa los dos son en blanco y negro, tienen estas disposiciones técnicas, a ustedes les dijeron “Este proyecto va a ser así, contamos con este material” o ¿cómo fueron esas decisiones de la parte técnica?

Camilo: Lo que yo he notado en Colombia, por cómo es la industria editorial y por los presupuestos que se manejan, blanco y negro es lo que usualmente sucede, se hace a una sola tinta, más que una decisión estética, yo podría decirte, citarte algo de alguien que diga que el blanco y negro es, quién es el que dice que el blanco y negro es más real, Roland Barthes que

dice que la fotografía en blanco y negro es más real que el archivo, y bueno, pero la verdad es que son decisiones fundamentalmente editoriales. Todo el tiempo que he estado allá creo que hacer comics a blanco y negro es una de las opciones que te permite hacer cosas en fanzines, te permite publicar libros más largos, con menores costos. Usualmente creo que la decisión del blanco y negro va por ese lado. En otros proyectos de hecho, que es muy interesante, en Colombia cuando se han pensado colores en ciertos proyectos de cómic o de narración gráfica, se piensa en la importancia del color, como en qué papel va a jugar entonces el color aquí

Laura: como que tenga una función deliberada

Camilo: Una función muy específica y que se entienda dentro del lenguaje. A mí me parece súper chistoso porque aquí en Estados Unidos nadie piensa en eso, como voy a hacer mis cómics a color, o voy a hacerlo a dos tintas y ya, y el que me quiera publicar pues me publica. Igual van a ver mi talento cómo colorizo en la industria” Acá funciona así, en Colombia es como “No, pues hice esta novela gráfica de 100 páginas a color” y alguien tiene que decir te la voy a vender para que sí o sí te la publiquen. Eso es más por ahí la cuestión del color y del blanco y negro en Colombia y pues Es una industria que está empezando, la de la novela gráfica y el cómic.

Laura: Otra cosa que te quería preguntar, ¿cómo crees que fue el papel de la comunidad? Es decir, ¿cómo te ayudaron en lo que hablabas con ellos y eso? Y también ¿cómo fue su papel en la recepción? Porque me dices que con Caminos condenados hicieron una reunión después cuando ya estaba el libro, entonces no sé si con esta hicieron lo mismo

Camilo: Creo que con Palizúa se hizo solo una vez. Qué pena con vos, a mí se me ha ido olvidando como todo el proceso, estaba pensando. Apenas anteayer pude ver el libro impreso porque yo me vine acá a hacer la maestría hace un año, y apenas anteayer pude ver el libro impreso. Nunca lo vi desde que salió. No sé qué habrá pasado después, me hubiera gustado saber qué habrá pasado después, qué se le puede añadir, qué se le puede poner de más, cómo este tipo de narraciones pueden servir de pronto como para hacer visibles las historias de una comunidad. Me parece chévere. En este momento con ellos cuando se hicieron las reuniones, lo mismo, cómo es una troja y qué herramientas se usaban para construir las casas, esa fue una de las cosas que ellos dijeron, sí, de una, es fundamental.

Laura: ellos tenían poder de decisión de lo que iba a estar dentro del cómic

Camilo: *Sí, claro, porque ellos también tienen unos intereses ahí en cómo cuento la historia, fue algo que pasó mucho con ambos lugares, con La Palizúa y Caminos condenados, era que las comunidades decían como “ustedes no pueden decir que nosotros no somos trabajadores”, para ellos era súper importante que nadie fuera a decir que ellos no trabajaban porque ellos sí trabajaban las 24 horas del día y muy duro, y se merecían estar ahí porque habían trabajado esa tierra. Entonces esa es una de las cosas que uno retoma. Me vine al estudio para coger el libro de La Palizúa y decirte un poquito más. En Palizúa algo que ellos reclamaban mucho eran los animales, “no podemos poner el libro sin los animales porque para nosotros son muy importantes los animales como forma de vida y cómo nos relacionamos con ellos”, qué papel juegan las vacas en la economía, qué papel juegan los cerdos y las cabras en la alimentación, y los pollos, qué papel juega el clima y las diferentes épocas del año, cómo se construyen las casas entre todos, porque también es importante y es fundamental en la construcción de La Palizúa el trabajo colectivo, que entiendan que ellos son organizados, que ellos hicieron ese pueblo con sus manos y organizan sus formas de vida, cómo es importante que haya escuelas allá, en este momento te estoy diciendo algo que no me acuerdo si es de Caminos o de La Palizúa. Como la importancia de las escuelas, que también enseñen cosas para estar allá mismo y a tener una mejor vida allá en vez de tener que irse a las ciudades. Las herramientas de trabajo eran súper importantes, las carpas cuando ellos estaban empezando a hacer las primeras casitas, era también bien importante, los espacios. Digamos que hay una presencia fuerte de arquitectura y de espacios habitables en La Palizúa, a diferencia de Caminos condenados, porque ahí es más sobre el territorio como geográficamente, su disposición, mientras que en La Palizúa es sobre precisamente habitarlo y hacerlo habitable. La vegetación, creo que tomar las fotos de los lugares comidos por la maleza era bien importante en La Palizúa, ciertas casas que eran muy puntuales, ciertos personajes que eran muy puntuales tuvieron que ponerse ahí, una variedad de fondos, creo que hay más cielo en La Palizúa que en Caminos porque es básicamente habitar y las relaciones entre la comunidad, por eso es que no estoy todo el tiempo poniendo ahí el dibujito de no sé, un arbolito al fondo, sino hay más de estas cosas, o hay cielo o hay gente hablando.*

Laura: *Y bueno, pues La Palizúa y Sin mascar palabra están dentro de estas medidas de reparación simbólica de la Ley de víctimas. Entonces, ¿en tu opinión esto sí contribuye a esa*

reparación simbólica? o tú cómo ves, pues tú que ya estuviste con la comunidad ¿qué incidencia crees que puede tener esto en esas medidas?

Camilo: Yo no sé si a ellos les dan como opciones de ustedes qué es lo que quieren, si una obra de teatro, si un documental o un comic. Yo creo que algunos de ellos creían en la idea de una cartilla, como algo que direccionara las historias que cuentan, se hablaba en esos términos. Pues yo no sé, yo le tengo fe al comic. Cómo responderte eso, porque no tengo las estadísticas en este momento...

Laura: No, pero digamos tu percepción, cómo crees que pueda ser recibida la historia que ellos mismos quieren contar, contada en el formato del cómic

Camilo: yo espero que bien, yo espero que la gente lo lea, no creo que por ser cómic sea más fácil de leer, o sea más accesible, pero sí creo que por ser comic tiene la oportunidad de ser una experiencia de lectura que le llegue a una persona, o que pase de una persona a otra mostrando imágenes y mostrando textos y haciendo más gráfica, más visibles estas situaciones.

Laura: Y tú crees, o tienes planes, o digamos que te parecería bien continuar con estas iniciativas de memoria a través de cómic, crees que se van a seguir haciendo este tipo de cosas, y especialmente desde instituciones del gobierno

Camilo: Yo espero que sí. Colombia es un país que necesita estas memorias y memorias que no sean de una sola voz sino que tengan otros tintes y otros enfoques, entre más allá mejor, las historias y las experiencias que han sucedido en el país durante todo este tiempo han sido muchas invisibilizadas. Si es a través del comic, o del arte o del documental, yo creo que entre más manifestaciones haya que permitan hacer visibles estas cuestiones pues mejor. Yo creo que si de algo se está hablando y se está poniendo sobre la mesa yo creo que se puede poner en discusión, entonces espero que sí. Y me parece como una de las formas, para mí como dibujante y autor de comics me parece una de las formas en las que uno siente que está aportando un poquitico. A veces hago autobiografía, a veces hago ficción y está bien y todo pero con este tipo de historias yo siento que no es discutible si es pertinente o no porque sí, sí lo es.

Laura: Sí, claro, es completamente relevante.

Camilo: Ahora, no sé qué decirte si me preguntan “Y qué te parece que se gasten el presupuesto de estas cosas en vez de gastárselo en otra cosa, que se lo gasten en hacer un comic en vez de hacer un documental o una obra de teatro, o en vez de hacer reparación simbólica pues que hagan casas, no sabría qué responderte, yo diría que se hagan ambas cosas

Laura: *Sí, claro, ambas son necesarias, también contar la historia es importante. Y tú sientes que al ser algo del CNMH, o sea, digamos, ¿cuál es el papel del CNMH? Hay alguna, por decirlo así, influencia en lo que se cuenta o en cómo se recopila la información, porque pues igual pesa el hecho de que es una institución oficial la que está contando esta historia.*

Camilo: *el CNMH lo que nos dio fue acceso a, es una pregunta para Pablo que estuvo en archivo tratando de que fuera una historia que fuera al mismo tiempo pues una historia, que permitiera empatizar, que tuviera unos personajes que se sintieran reales, que tuviera giros dramáticos, sí, porque es que también es esto, sería voltear la pregunta, ¿Cuál es la diferencia entre un comic y un informe? Yo diría que el informe uno lo lee y se enfrenta a un montón de estadísticas, pero esas estadísticas tienen una limitante a la hora de hacer que la persona empatice con la información o se apersona de la información que se le está pasando, mientras que al contarte una historia te están diciendo “mire esto es así, y esta persona es como usted”.*

Laura: *Sí, hay otro tipo de acercamiento, es completamente diferente lo que pasa en ti cuando lees un informe con datos, cifras, mientras que con lo otro sí es diferente la recepción por parte del lector*

Camilo: *Aquí yo estoy haciendo un proyecto de una novela gráfica y yo llegué aquí, bueno esto ya es como fuera de la entrevista. Estoy haciendo un proyecto de una novela gráfica, yo creo que funciona mucho como dándole vueltas a la idea de la anécdota, porque yo llegué aquí con unas entrevistas que me parecían una chimba. Yo decía “con estas entrevistas la saco”, porque yo guardo todas esas libretas de entrevistas y hay unas que atesoro y digo “esta entrevista es la que me va a dar el premio Nobel de cómic.” Yo tenía esas entrevistas, acá me vine con eso debajo del brazo, tenía historias de sindicalistas, de ex guerrilleros, de estudiantes, de activistas, de mi papá, de mi mamá, mías, y cuando presenté eso aquí por primera vez a un mentor me dijo “¿y quiénes son estos manes? eso no me interesa” y yo como que “bueno, pues puede que no te interese pero pues decime como lo hago”. Me dijo “esto necesita un contexto” yo me senté a darle el contexto al hombre. Hice 20 páginas de la historia de Colombia, le dije “es que yo soy de este país y ha pasado esto”. Yo mismo escogí como que contar, cuadrar la historia. Cuando tuve las 20 páginas, le mostré las 20 páginas por aparte de las entrevistas y el hombre me dijo como “no me importa, esto es información histórica, esto es un libro de texto con dibujitos como los suyos, pero esto tampoco es”. Entonces yo decía que si se está haciendo esto que es a la vez un proyecto literario pues me toca enganchar al lector. Finalmente lo que tocó hacer, porque*

esto fue casi que un libro de ingeniería a la inversa, porque cuando uno tiene un proyecto uno hace un guion, si el guion está bien lo dibuja, salen tintas, escanea eso, le pone las letras, limpia los archivos, acomoda todo, se imprime y es un cómic. En este caso no, en este caso yo no sé qué estoy haciendo, yo tengo unas entrevistas una chimba que parten de la anécdota, tengo que ponerle un contexto histórico, pero tengo entrevistas sin contexto y parece que hay un hueco entre las dos. Entonces cómo hago para hilar eso y lo que terminé haciendo fue ponerme a mí mismo como entrevistando a la gente y reflexionar sobre mi propia historia y partir de eso no hay otro personaje que yo pueda, por el que yo pueda hablar.

Y de alguna manera lo que te decía, yo le tengo mucha fe a la anécdota, pero la anécdota hablando con historiadores, la anécdota les parece como la cagada. La anécdota no es confiable, uno a partir de las anécdotas no puede generalizar, a partir de las anécdotas no puede mostrar un fenómeno, las anécdotas son como historias chistosas que te cuentan y que a vos como que te hacen empatizar. Pero son una cosa general, no te explican un fenómeno, entonces lo que me tocaba a mí era pegarme a mi propia falta de rigurosidad, hilar todo con mi propia historia es cómo estoy operando yo en este momento, la fichita que faltaba ahí era yo como personaje y como elemento de reflexión.

Sí, por ejemplo a nivel metodológico muchas de las historias de Ciervos de bronce son de manes y muchas de las que yo tenía aquí eran... tenía una historia de un señor que estuvo en el monte, tenía muchas cosas, pero yo escogí que el man se hacía la paja en la selva y llega una amiga y me dice “¿usted por qué pone a un pito en la mitad de una página? vas a contar la historia de Colombia y pones un pipí en la mitad de una página.” Yo dije “no, pues voy a ir con una amiga feminista a ver qué me dice. “Hermana, tengo este libro que es un mar de pipis, y la verdad la mayoría de manes son blancos mestizos. Tengo un par de personajes negros pero todos son manes. El enfoque interseccional de esto es una mierda ¿qué hago?” “Pero usted escogió las historias” “las historias a las que tuve acceso y que me parecían una chimba” “eso es, es una pieza literaria, si uno fuera a buscar un informe de investigación, lee el informe y mira en la metodología, pero usted lo que está haciendo es una pieza literaria, lo que usted tiene ahí es su subjetividad que sale de ahí son las mismas preguntas que usted se hace, ¿por qué negociar con nadie?”

Laura: porque claro, son tus decisiones, tus elecciones.

Camilo: *al final terminé poniendo una cosa que se llama Blind spots, encontrar los puntos ciegos de cada historia. Por ejemplo, tengo una historia que es de un amigo que le secuestraron un tío, lo primero que hice cuando me contó la historia fue que me cagué de la risa. El man se llama Camilo, en las historias libro hay muchos Camilos. Yo me llamo Camilo y lo secuestraron los elenos y la mayoría de viejitos que entrevisté eran elenos, entonces como qué eran demasiadas coincidencias y me cagué de la risa. En el cómic quedé como un hijueputa. Entonces como que me toca poner después “Estos son todos los secuestros que han sucedido en Colombia, este man es mi amigo, la violencia fue horrible, estoy contando esta historia porque es una historia que tuve cercana, que me puedo permitir contar así porque tengo los permisos para contarla así.”*

Laura: *Pues suena muy interesante tu proyecto. ¿Es tu proyecto de maestría?*

Camilo: *sí*

Laura: *¿Y cuándo tienes que terminarlo o qué plazos tienes para realizarlo?*

Camilo: *acá las maestrías en Estados Unidos son como la verdad una recocha. Ellos no, no se detienen mucho en eso porque para ellos el contexto es muy diferente y creo que al público gringo no le interesan mucho las cuestiones internacionales. Yo llevo ciento cincuenta páginas y van a ser ciento ochenta, y parte de las estrategias es hacerlo legible por gente de otros lados, entonces fue lo que sucedió con este libro. Yo espero que para mayo esté listo, la idea mía o mi objetivo si es posible es publicarlo acá, volver a Colombia y redibujar las letras en español. Y para publicarlo en México, por qué no en México también.*

Laura: *Pues sí pues yo conocí La Palizúa y Sin mascar palabra por una casualidad en la feria del libro de Guadalajara, que había un stand de cómic y novela gráfica de , ahí estaban las dos y bueno ahí empezó todo el proyecto de investigación. Después quién quita que tu proyecto también llegué acá.*

Camilo: *Lo otro fue que con Camilo no estuvimos o sea era como que él estaba trabajando en Sin mascar palabra y yo estaba en La Palizúa. “Y el libro” “no, bien, bien”. Yo leí parte de Sin mascar palabra con lo que se hizo de la Feria del libro pero después de eso nada... y bueno no debería poner eso de que no lo he terminado porque él me pasó el PDF. Pero sí, así se trabajó*

con eso. Ojalá que salgan muchas más cosas y pues digo yo no sólo de memoria, yo he visto mucha cosa de que acá en Estados Unidos está muy de moda lo de social practices, cosas con un enfoque social y hacia la comunidad y contar cosas que tengan que ver con la comunidad y reflexiones más colectivas y yo creo que el cómic tiene como una potencialidad para eso, sirve para mostrar ese tipo de cosas y para al mismo tiempo poder hacer reflexiones y poner pies de página ahí mismo.

Laura: Bueno, pues te agradezco mucho. Respondiste a todo sin hacerte muchas preguntas, cubriste todo lo que quería preguntarte. Te contaré cómo va mi proyecto porque igual voy a analizar lo que dibujaste, así que después te contaré cómo va eso.

Camilo: todo bien, muchas gracias. Y espero haberte ayudado.

Laura: Sí, claro, un montón. Cuídate y mucha suerte con tu proyecto.

Camilo: vale, que estés muy bien. Adiós.

Anexo II

Transcripción de la entrevista realizada Vía Skype a Sofía González, miembro del equipo del Museo de memoria, adscrito al Centro Nacional de Memoria Histórica. 29 de noviembre de 2019.

Laura: *Esto es para mí investigación, por eso estoy grabando. Entonces espero que no haya ningún problema en que lo haga.*

Sofía: *Perfecto, le quisiera pedir un favor, de repente esto me puede servir a mí, ¿entonces me puede enviar la grabación?*

Laura: *Sí, claro que sí. Por supuesto. Bueno, entonces te cuento antes de empezar. Yo estoy haciendo un proyecto de maestría de la Maestría en estudios de arte de la Universidad Iberoamericana en Ciudad de México, pero soy colombiana y estoy investigando sobre dos novelas gráficas del Centro de Memoria Histórica: Sin mascar palabra y La Palizúa, por eso te contacté para que me cuentes un poco cómo fue el proceso de investigación, cuál fue tu rol dentro de la elaboración de la novela y todo esto.*

Sofía: *claro, listo, ¿y usted tiene como unas preguntas ya hechas o vamos conversando?*

Laura: *La idea es que sea más como una conversación y que a medida que vamos hablando... y hay unas preguntas pero digamos que es más general*

Sofía: *Okay, listo.*

Laura: *Entonces si me puedes contar cómo fue la investigación o que precedió a la novela gráfica.*

Sofía: *listo, entonces yo le quería preguntar algo, ¿Si usted ha conversado con alguien más del equipo o sea cómo supo de mí?*

Laura: *supe por los créditos que están en la novela y pues hice la búsqueda en internet y encontré los correos de algunas personas, entre esos el suyo. Y no he hablado con nadie más del equipo, es la primera persona con la que hablo.*

Sofía: *porque ahí digamos que es clave y es que es un trabajo colectivo en muchos sentidos. Yo soy como uno de los eslabones como de una especie de constelación, de personas, de instancias. Entonces yo soy parte del equipo del Museo de memoria, que en este momento es una de las direcciones del Centro Nacional de Memoria Histórica, y el Centro de Memoria Histórica pues tiene responsabilidades en la creación y administración del museo, que todavía no existe como edificio, pero pues nosotros ya hemos hecho varias cosas y digamos como de las cosas que hacen los museos sin tener el edificio. Para estas dos historias gráficas nosotros nos juntamos con otra de las áreas del Centro Nacional de Memoria Histórica que se encarga de atender órdenes judiciales de tipo digamos que ordenan hacer medidas de reparación, de reparación simbólica. Ambas historias gráficas se hicieron como medidas de reparación simbólica colectiva para la comunidad de La Palizúa y la otra para la comunidad pues específicamente para la Vereda Isaías ahí en Tulapas, en San Pablo de Tulapas, también como toda esa zona de Tulapas. Ahí yo de una vez le recomendaría para que tenga en mente hablar con Edinso Culma, que es como digamos de la parte de contenido y del origen legal, digamos el trasfondo legal de la existencia de estas historias gráficas, de la historia gráfica de Tulapas, él es clave. En la Palizúa lo que pasa es que la investigadora ya no trabaja en el Centro, entonces de pronto ya es un poquito más difícil de contactar. Si a usted le llegara interesar profundizar más en el tema del contenido entonces Edinso Culma para Tulapas y Nury Martínez para la Palizúa serían claves. Ambas historias gráficas están respondiendo a medidas de reparación colectiva, lo de Tulapas para Tulapas, lo de la Palizúa para la Palizúa. En ambos lugares, lo que describen las historias gráficas, hubo casos de desplazamiento y hubo despojo de tierras. Paralelamente a que el Centro estaba respondiendo a esas órdenes judiciales para las medidas de reparación simbólica, nosotros en el Museo estábamos preparando esta exposición llamada “Voces para transformar a Colombia”. Fue la primera exposición, como está el museo de memoria constituido ya trabajamos como un museo, incluso aunque todavía no tenemos edificio. Entonces estas dos historias gráficas se volvieron piezas dentro de esa exposición que se llama “Voces para transformar a Colombia”*

Laura: *¿es decir primero fue la exposición?*

Sofía: O sea, la idea original surge de hacer las medidas de reparación y luego vemos que tienen potencial para convertirse también en piezas de la exposición, entonces cumple las dos funciones, cumplen esas dos funciones. En ambos casos la decisión de que se haga una historia gráfica y no por ejemplo una exposición sobre la historia de la comunidad o un documental acerca de la historia de la comunidad, o no sé, un trabajo más pedagógico para el colegio o la escuela del lugar, todas esas podrían haber sido otras alternativas para hacer medidas de reparación, pero la decisión de hacer historias gráficas, pues fue un proceso concertado con algunos representantes de esas dos comunidades. Entonces por ejemplo en el caso de la Palizúa había una experiencia previa. Una comunidad muy cercana, son otro poblado campesino donde habían hecho un documental, ese documental de hecho se puede consultar en internet, se llama La Pola.

Laura: Sí, sí he encontrado información.

Sofía: entonces en La Pola hicieron un documental, y entonces en la Palizúa que también tenía un proceso legal en curso, ellos dijeron “nosotros no queremos hacer un documental, nosotros queremos hacer otra cosa.” A ellos se les ocurría tener como unas cartillas que sirvieron para que los jóvenes, para que los muchachos supieran de la historia de esa comunidad, porque lo que pasó es que ellos se desplazaron, bueno los desplazaron, se fueron para lugares, poblados dispersos, y muchos de los niños no sabían qué era lo que había pasado. Entonces también un poco como pensándolo como una herramienta para reforzar como lazos con el territorio.

Laura: y pues digámoslo así, como una herramienta pedagógica

Sofía: un poco sí. Eso es en la Palizúa. En el caso de Tulapas se me pierde un poco esa negociación, porque si entiendo que había una intención de que tuviera un espíritu pedagógico, pero no sé muy bien cómo fue esa negociación. Porque no fue únicamente con la vereda Isaías, que es donde nosotros concentramos el relato, también se consideró a otras comunidades. Esos detalles los conoce mucho mejor Edinso. Pero bueno, entonces digamos que son orígenes más o menos comunes.

Paralelamente a eso, yo en ese momento estaba trabajando mucho para la exposición que le cuento. Pues que se puede ver material en internet. Nosotros tenemos la página web del museo y eso hay material si a usted le llegara a interesar. Resulta que Voces nace como una exposición que pone a prueba el guion para el museo, una especie de simulacro para el museo. Así los edificios

todavía no estén. Nos interesa poner a prueba algo tan controversial, tan complejo como es hablar de la historia del conflicto armado y de las memorias alrededor del conflicto armado. La curaduría de esta exposición digamos esa es otra historia larga, artículos hay uno que le puedo pasar ahora, y otro que no está publicado ahora pero igual se lo puedo mandar, y había otro más que no lo tengo pero puedo preguntar, donde se habla un poquito más de la historia de la exposición. Por si le interesa también

Laura: *Sí, claro que sí*

Sofía: *esa exposición y lo mismo el guion del museo en ese momento está planteado en tres ejes narrativos: agua, tierra y cuerpo, y tierra es un eje temático que enfatiza en el despojo de tierras y yo hacía parte del equipo de la curaduría y estaba muy enfocada en el eje tierra. Otra compañera que se llama Cristina Lleras, que también aparece en los créditos, que entre las dos hicimos toda la coordinación de las historias gráficas. Cristina venía trabajando, ella es coordinadora general de esa exposición. Ella ya venía trabajando el tema de la Tierra desde antes que yo entrara a trabajar ahí que fue a comienzos de 2017, y en el proceso de investigación ella había encontrado que las cartillas eran como un medio de comunicación, uno lo puede pensar así. En el mundo campesino, en el mundo de la ANUC, en los que los niveles de lectoescritura son muy básicos, en contextos campesinos están de hace.., de los años setentas, ochentas... las cartillas se usaban como en esta combinación entre texto y gráfica, entonces eran un medio de comunicación muy importante para hacer divulgación de estos temas de la lucha por la tierra y pues existen copias del tipo de cartillas que se utilizaban. Al mismo tiempo Cristina supo de una publicación que se llama Caminos condenados, es de este equipo de Cohete cómics, que es un trabajo que combinó digamos como los saberes del mundo artístico narrativo, y de investigación que venía haciendo una profe de la Javeriana que se llama Diana Ojeda.*

Laura: *Sí, sí la conozco.*

Sofía: *¿conoce Caminos condenados? Ah listo. Cristina sabía de eso. Teníamos esos dos referentes y pues como que todo esto se fue juntando y le fuimos dando forma a la idea de tener una especie de cartillas como parte de la exposición para hablar del tema de la tierra y de la lucha por la tierra y el rol de los campesinos como parte de “Voces”. Entonces más o menos así fue como fue surgiendo la idea. Después vino el proceso de reuniones que se hacían con Pablo Guerra, que es*

el guionista de ambas historias gráficas y también de Caminos condenados, con los investigadores es decir: Tulapas con Edinso y para la Palizúa con Nury. Teníamos reuniones con Cristina. ¿Quién más podía estar en esas reuniones? Ah los dibujantes de cada novela gráfica. Empezó como un proceso de intercambio de materiales, ya fuera gráfico, incluyendo fotografías, material también de archivo, que tanto Edinso como Nury ya tenían un mapa general de cada uno de estos casos y ellos eran los que nos iban mostrando material. Nosotros también como parte de la curaduría de la exposición ya habíamos encontrado algunos materiales interesantes. Yo hice una visita, pero unas visitas lo que nosotros solemos llamar “visitas al territorio”, yo fui con Edinso, Edinso sí fue varias veces, pero yo fui con Edinso hasta la vereda Isaías y con otra compañera también investigadora del Centro. Hicimos este ejercicio de cartografía, de mapa parlante, de cartografía social, que aparece retratado en la historia gráfica. Cuando estábamos haciendo esto ya sabíamos que íbamos a hacer una pieza una novela gráfica, entonces yo iba con el chip un poco de fotografía y de video, ya iba con el chip de recolectar material gráfico que podría utilizarse para los dibujos. Entonces yo hice un poco de documentación de este ejercicio de mapa parlante, de recorrido por el territorio donde había habido presencia de grupos armados y esto. Y más adelante, ya cuando hubo como una propuesta más armada de guion, Pablo fue allá.

Laura: Y te hago una pregunta antes de que sigas, en estas reuniones que me dices el material que me dices que se intercambiaba era desde el Centro hacia el guionista y los dibujantes para que se fueran informando para hacer la historia

Sofía: sí, entonces Tulapas es así como le digo. Estoy pensando en el orden. Entonces hay unas reuniones en Bogotá, les entregamos material a los dibujantes y guionistas, e incluso en el caso de Tulapas, Pablo o sea el guionista fue hasta el lugar y les mostró unos avances a las personas, a representantes de la comunidad. Yo hice un viaje primero y el hizo otro viaje después, siempre con miembros de la comunidad y siempre con el investigador del Centro a cargo del caso.

Laura: Es decir que ya como en la elaboración de la novela, siempre la comunidad tenía voz y voto en cómo iba quedando el material, en qué se consignaba en la imagen, en la historia.

Sofía: Lo más que pudimos sí. En el caso de Tulapas tenemos como muy claros esos dos momentos. En el Centro se usa la palabra validación, es como la jerga dentro del Centro, entonces están por lo menos esos dos momentos y después un tercer momento en el que se le entrega el producto a la

comunidad. Habría un cuarto momento porque tres líderes de esa comunidad de la Vereda Isaías, de hecho tres personajes que aparecen en la historia gráfica, pues ahí aparecen varios de la comunidad, tres de ellos vieron la exposición. A dos los trajimos aquí a Bogotá y a otra de ellas la llevamos a Medellín a la otra versión de la Expo. Entonces ellos pudieron ver también, porque aparte de la historia gráfica en la exposición tuvimos unos carteles con fragmentos de la historia gráfica. Esa fue como la pieza museográfica, una especie como de trailer de la novela gráfica que aparece como pieza museográfica, y teníamos una cierta cantidad de historias gráficas físicas para entregarles a los visitantes y pues entregamos también un montón, tanto en Bogotá, en Medellín, como en la última versión de la expo en Cali que fue este año. Entonces de Tulapas estuvieron esos dos momentos de visita y de mostrarle avances o conversar propuestas con la gente. Previamente tenía que haber otros espacios de conversación con la comunidad, y en la Palizúa, ¿La Palizúa cómo fue? En la Palizúa, la gente había propuesto que se hiciera una cartilla inicialmente y en algún momento alguno de los miembros de la comunidad que era bueno para dibujar hizo unos dibujos, esos dibujos y además tomaban unas fotos y bueno Nury hizo muchas visitas a esa comunidad. Yo sé que estuvo como 4 años trabajando, iba y venía, pues porque era un caso que se estaba investigando con mucho rigor. De pronto me equivoco no son cuatro sino dos años, fue un tiempo extenso, bastante tiempo. Y Nury entonces tenía ya como fotos, pero fotos como no tan buenas gráficamente. Cuando yo viajé pues yo tenía la intención de documentar y yo tenía una buena cámara y eso, en el otro caso no, en la Palizúa no. Entonces por eso decidimos que fuera Camilo Aguirre directamente a la Palizúa para que hiciera notas gráficas para que dibujara el sitio, incluso hay como una anécdota que a mí me parece muy bonita con uno de los dibujos que termina apareciendo en la novela, al puro comienzo hay como un serrucho gigante que usaba la gente para aserrar madera allá en la Palizúa, digamos cuando llegaron a montar su poblado, la primera vez que llegaron a esta tierra. Y entonces Camilo contaba que él trataba de hacer un dibujo a partir de las descripciones que hacía la gente y nada nada, hasta que le tocó a la gente hacerle el dibujo a él, ahí él pudo entender y logró hacer un dibujo que fuera más cercano a lo que ellos contaban, y eso pues lo hizo ahí en el lugar.

Laura: que no hubiera sido posible de otra forma

Sofía: hubiera sido muy difícil, porque si a mí me hablan aquí en Bogotá de un serrucho no sé de qué forma, pues yo no tengo ni idea, pero el estar ahí en el territorio tiene ese valor adicional.

Laura: *y te hago una pregunta, esto con respecto a la Palizúa. ¿En el caso de Sin mascar palabra, Camilo Vieco viajó a la comunidad?*

Sofía: *no, no, Camilo Vieco no viajó. El que viajó fue únicamente Pablo. Todo esto también es una parte como muy pragmática de la hechura de estas historias gráficas y es que todos son recursos públicos. Las historias gráficas no se venden. De hecho de Cohete Cómics han intentado, pues porque ellos tienen obviamente su editorial y todo esto y ellos quisieran poder ampliar la distribución de la historia gráfica y lo que pasa es que es una medida de reparación. Digo esto porque el número de viajes, el número de personas que podían viajar estaba limitado por el presupuesto disponible. Disponible digamos como parte de nuestro presupuesto como museo y como Centro de Memoria, entonces todo eso pues nos tocaba elegir quién viaja, cuántos días, en qué momento. Había que ser muy medidos digamos. Eso no fue fácil, estas cosas pocas cosas aparecen, estas cosas pragmáticas. Siempre es complicado en todas esas negociaciones que hay que hacer. Ahí hubo también presupuesto de Cooperación internacional, que eso aparece en los créditos, fue importante porque hizo posible la buena calidad del material con el que se imprimió, es blanco y negro pero el papel es un papel muy bueno, la impresión salió muy bonita. Hay un tema clave allí y es el lenguaje, el lenguaje que se utiliza en las dos historias gráficas. El proceso de revisión de textos fue muy cuidadoso y todavía genera controversia en algunos fragmentos. Por ejemplo, en el caso de la Palizúa hay un fragmento en el que aparece en la historia que unos miembros de la comunidad dicen “nosotros fuimos declarados objetivo militar”. Cuando la Fuerza Pública vio esta historia gráfica, porque ellos están siempre muy pendientes de lo que nosotros hacemos, dijeron “eso lo tienen que quitar”, cuando lo vieron ya estaba todo impreso, ya no había nada que hacer, esa era la versión de la comunidad y pues nada, la respuesta nuestra ha sido que si la Fuerza Pública quiere que eso se cambie tiene que ir a la comunidad o sea tiene que haber otro proceso de negociación con ellos, porque para eso utilizamos entrevistas, informes, expedientes judiciales, es decir nosotros tenemos como sustentar eso que aparece allí. Que ellos no estén de acuerdo, bueno, le pueden poner una nota al margen, pero ya con ese material impreso nosotros pues nos dimos la pela y dijimos ellos tienen un desacuerdo, pero esto ya pasó por validación de la comunidad, tiene el visto bueno de los investigadores y así se va. Pero ese es el tipo de sutilezas del lenguaje que tuvimos que negociar y revisar con lupa realmente. Entonces imagínese lo que implica eso, comunidad, investigador, nosotros en el museo, guionista, luego de*

regreso y así sucesivamente. Y así cómo había comentarios sobre el texto pues también sobre la gráfica.

Laura: y cuando hablabas de las entrevistas, de la recolección de testimonios y esto. ¿Esto cómo lo realizan en la comunidad?

Sofía: era todo parte de la investigación para cada uno de los casos. Entonces por ejemplo del proceso de la Palizúa, para el momento en que se define hacer la cartilla pues ya Nury y otras personas habían ido muchas veces a la zona y habían hecho entrevistas, todo como parte de las medidas de reparación, pero también de procesos judiciales más amplios. Otra de las fuentes que nosotros utilizamos en el museo son las sentencias, son muy útiles porque cuando hay una sentencia eso ya tiene... pues hay un proceso legal detrás que es muy difícil refutar. Cuando un juez emite sentencia claro que esa no es la última palabra ya, pero es muy difícil, ya está muy bien sustentado lo que dice una sentencia que emite un juez. Entonces nosotros utilizamos como fuente, sentencias podrían ser de restitución de tierras, normalmente son sentencias de restitución de tierras, Pero puede haber de otro tipo también. Pero eran materiales que muchas veces los mismos investigadores habían recopilado, esa recopilación de entrevistas, de testimonios y eso, normalmente no las hicimos ni del equipo del museo, ni del equipo de guionistas, sino los investigadores del centro, es decir Nury o Edinso, O sea es previo, es previo a la idea de la cosa más concreta.

Laura: y otra cosa que te quería preguntar, en Sin mascar palabra me dices que tú fuiste a la comunidad con la intención de tomar fotos, digamos ya teniendo en mente la idea de lo que se iba a hacer. Y en la novela gráfica, en esta en particular porque esto no pasa en la Palizúa, ustedes incluyen recortes de periódico, fotografías. Entonces ¿Cómo se decidió esto de incluir otro tipo de recursos, además del dibujo que ya hacía el ilustrador?

Sofía: ahí sí fue Pablo, el guionista, y es un ir y venir. Pues él nos hacía propuestas, también yo puedo decir que yo influí bastante en la idea por ejemplo de que usáramos...de que la historia gráfica de Tulapas hablara del proceso mismo, muestra cómo se recogió la información. Pero eso era algo que Pablo ya traía, o sea en las primeras conversaciones esa idea para el guión, eso fue como un punto de encuentro muy rápido cuando empezamos las conversaciones con Pablo. En el caso de la Palizúa había otra idea inicial pero la idea de las dos hermanas por ejemplo como el

eje narrativo eso es Pablo. Pablo trajo varias ideas, él fue quien hizo el guion, obviamente se basaba en los materiales que nosotros le dábamos pero sí, la idea grande de la historia gráfica viene de la comunidad, la historia de hacer algo como un material cartilla, tipo historia gráfica viene de la comunidad, se concerta con la comunidad, pero ya los contenidos, esto que te estoy diciendo: la historia alrededor de las dos hermanas y la historia de la cartografía social eso ya es elaboración aquí en Bogotá, es propuesta en Bogotá.

Laura: y bueno me puedes contar un poco, me hablabas acerca de que Cohete cómics les ha propuesto que se pueda difundir de una manera un poco más comercial y esto, ¿Pero qué difusión hacen ustedes para que esto llegue a otros lugares además de la comunidad a la que está dirigida?

Sofía: Repartimos copias de la historia gráfica en el marco de las tres versiones grandes que ha habido de la exposición, es decir aquí en Bogotá en Medellín y en Cali.

Laura: ¿y ahí se entregaban copias completas o sólo lo que me dices como el trailer de la novela?

Sofía: Copias completas, se entregaba el librito digamos. Siempre que el Centro Nacional de memoria histórica hace una publicación tiene que hacer copia para bibliotecas, entonces hay copia en la Biblioteca Nacional, en la Luis Ángel Arango, en toda la red pública de bibliotecas de Bogotá, entonces hay copia también en el archivo de Derechos Humanos del Centro Nacional de memoria histórica. Ahí están los materiales disponibles para consulta. Aparte está la versión en PDF que como todas las publicaciones del Centro Nacional de memoria histórica están disponibles en internet, en formato PDF. Básicamente eso, eso es lo que hemos podido hacer. No tengo aquí el número total de impresiones que pudimos hacer. En este momento nos queda una caja con cincuenta copias de cada una de las historias gráficas, eso es lo que nos queda pues que lo guardamos como una reserva por si hay actividades en las que sea pertinente entregar este material. A ver qué más se me ocurre, de pronto ha habido... También nosotros tenemos un equipo en el museo dedicado al tema educativo, es como el departamento de Educación, el área de educación del museo y ellos hacen actividades con comunidad, con maestros. Entonces ellos también han entregado en algunas de sus actividades copias del material. Eso es como lo que le puedo decir. Si hay un cambio de condición eso implicaría hacer otra negociación directa con la comunidad, esa es la postura nuestra digamos.

Laura: *y ya por último, la última duda que me queda es acerca de cuál fue la respuesta de la comunidad al recibir ya el producto terminado, cómo la recibieron ellos*

Sofía: *hasta donde yo sé es positiva, pero esa sería una buena cosa para ir a hacer allá a Tulapas, ver después de todo este tiempo que ha pasado, es decir es posible que tengan una caja de historias gráficas guardadas en la biblioteca de la escuela de la vereda Isaías, eso es posible, porque esas cosas pasan. Pero es posible que no, es posible que la gente de verdad la haya utilizado y que la gente la tenga en sus casas. Pero de eso no tenemos información, es parte de lo que nos gustaría, a mí personalmente como parte del equipo, como que sería una actividad clave para hacerle seguimiento a lo que pasa con esa historia gráfica, eso sería muy interesante porque nos puede dar pistas para futuros productos o también para actividades que propongamos en el mismo museo. Obviamente un énfasis en el equipo de educación pero también en el equipo o ues en la producción de exposiciones. Ah y otra cosa, en la exposición que tuvimos en Cali, como ya teníamos muy poquitos libros, entonces montamos unas tabletas que la gente podía consultar con el PDF y nosotros vemos ahí un potencial en lo digital también. Pero ni en La Palizúa, ni en Tulapas sabemos de verdad qué ha pasado con las historias gráficas, porque obviamente en el momento en el que el investigador lleva las historias y se hace la cosa oficial de entrega del material pues la gente está contenta. Dicen bueno, pues el Estado está cumpliendo, pero ya un poquito más como el uso real digamos de las historias gráficas en la comunidad no sabemos. No hemos hecho el seguimiento. Si usted quiere ir a hacerlo y nos cuenta sería muy chévere.*

Laura: *Bueno, pues a ver si me le mido. Muchas gracias, Sofía. Ahorita ya cuando llegué a mi casa y pase el archivo al computador le envió el audio también. Muchísimas gracias por la entrevista y por el tiempo para responder mis preguntas y pues cualquier cosa lo de los artículos me serviría mucho. Entonces yo le envió el correo y le recuerdo lo de los artículos.*

Sofía: *Perfecto. Sí, señora.*

Laura: *Muchísimas gracias, Sofía.*

Sofía: *Hasta luego, Laura. Que esté muy bien.*

Laura: *Hasta luego, gracias.*

Anexo III

Transcripción de la entrevista realizada Vía Whatsapp a Nury Martínez, ex-investigadora del Centro Nacional de Memoria Histórica. 30 de noviembre de 2019.

Laura: Bueno, antes de empezar te cuento un poco porque te quiero hacer esta entrevista. Yo estoy haciendo una investigación sobre las novelas gráficas de La Palizúa y de Sin mascar palabra, entonces estoy tratando de contactar a los investigadores, a los dibujantes y esto para saber cómo fue el proceso de hacer las novelas gráficas. Entonces quiero que esto sea como una conversación, que tú me cuentes cuál fue tu participación, como hiciste la investigación y ya después como se pasó a la idea de la novela gráfica.

Nury: Ok, perfecto.

Laura: Y otra cosa que te iba a decir para que no tengas problema, voy a grabar la conversación para tener el registro.

Nury: Ok. ¿Ya te contactaste con Edinso?

Laura: Sí, de hecho hablé con él hoy antes de hablar contigo.

Nury: Ah bueno súper bien.

Laura: Entonces no sé si me puedes contar cuál fue tu rol en La Palizúa, pues cómo se dio todo

Nury: Bueno, mira, yo trabajaba apoyando el equipo de reparación colectiva Centro Nacional de Memoria Histórica que estaba encargado de adelantar las acciones de reparación en materia de reparación simbólica, derecho a la memoria, garantías de no repetición desde la consolidación de la memoria histórica, y trabajaba con la comunidad de La Palizúa, que queda en el municipio de Chibolo en el departamento del Magdalena. En el marco de la ley 1448 de la ley de víctimas las comunidades tienen derecho a una reparación colectiva y en la reparación colectiva se construye las medidas de reparación de acuerdo a los daños colectivos que haya sufrido la comunidad.

Nosotros como Centro Nacional de Memoria Histórica en ese entonces visitábamos a la comunidad y verificábamos en qué estado del proceso estaba el proceso de reparación colectiva, si estaba en una etapa de identificación de daños, de diagnóstico, de consolidación de las medidas de reparación o si ya estaba en implementación. Cuando nosotros llegamos en 2013 a La Palizúa, a finales del 2013, a mediados, quién lideraba el tema de reparación colectiva es la Unidad de víctimas y la Unidad de víctimas no tenía muy claro en la etapa en la que estaban, ni la comunidad. Nosotros logramos identificar que ahí no se había construido todavía el plan de reparación colectiva pero desde los componentes, desde las funciones de la ley de víctimas para el Centro Nacional de Memoria Histórica empezamos un proceso con ellos de recopilación de la memoria histórica, un poco en aras de dignificar o de brindar herramientas para la dignificación de esta comunidad, y ahí empezamos a trabajar con ellos cómo había sido su historia desde que llegaron a estas tierras, la lucha de búsqueda por un pedazo de tierra para sembrar el alimento del día, el pan-coger que le llaman, y poder subsistir. Digamos las comunidades llegan allá con la idea de tener una vida, una estabilidad en su vida más que de tener una tierra para poder hacer un negocio o algo así. Entonces con ellos empezamos a trabajar, la propuesta metodológica con ellos fue empezar a trabajar, identificar qué habían hecho las entidades con ellos hasta el momento, qué acciones habían adelantado en el marco de la ley con ellos, y la propuesta fue verificar por ejemplo en cuanto a la Unidad de Restitución de Tierras que adelanta los procesos de restitución de tierras, identificar qué información se había consolidado, líneas de tiempo, documentos de contexto, fuentes secundarias, y un poco con ellos poder hacer socialización de esas herramientas, de esa información y poder verificar la información que se tuviera para identificar cuáles eran los vacíos en la información que había respecto de lo colectivo. Ahí nos dimos cuenta que las entidades consolidaban toda la información de fuentes secundarias y algunas entrevistas de tipo individual con la gente, pero que no se había hecho un proceso colectivo de recopilar las memorias, de encuentros colectivos con ellos para mirar cómo desde lo colectivo la violencia les había afectado a ellos. Entonces desarrollamos más o menos unos diez u once, ya no recuerdo en este momento, tendría que verificar si tengo un documento de informe que se presentó al Centro Nacional de Memoria Histórica relatando cómo fue el proceso con ellos. Tuvieron que haber sido una especie de diez u once encuentros comunitarios en donde a partir de diversas metodologías recopilamos información en diversas etapas de la comunidad, de acuerdo a una línea de tiempo que ellos habían avanzado con la Unidad de Restitución de Tierras. Entonces en esa medida desarrollamos

recorridos colectivos de memoria por el territorio en donde identificábamos los bienes colectivos que habían sido eliminados en ese proceso de despojo y desplazamiento que ellos vivieron, identificamos también... bueno, antes que eso obviamente como te decía identificamos la etapa de cómo ellos llegan y ahí identificamos cómo ellos organizan su territorio, cómo llegan ciertos grupos de campesinos a un territorio enmontado, lo llaman ellos, digamos que tenía montaña, pero montaña era que tenía mucho árbol, mucha vegetación, estaba sin habitar. Entonces ellos tienen que hacer un proceso de llegar a organizar esa tierra para dejarla habitable, había muchos moscos, como está plasmado en la novela gráfica, y eso nos parecía muy curioso poderlo resaltar porque son cosas que se quedan en el relato de ellos y que no salen a la luz en las sentencias, que no sale a la luz en los textos de investigaciones académicas en relación a lo que ha sido el despojo y el desplazamiento en estas zonas. Digamos contar toda una serie de intimidades o de dificultades que parecieran pequeñas era también un reto para visibilizar cuánto ellos habían tenido que resistir para poder habitar esas tierras. Entonces esa parte fue un poco talleres con base en preguntas que realizábamos previamente al taller y allí nos sentábamos con ellos a dialogar, a que nos contarán los mayores de la comunidad cómo había sido ese proceso de llegada. Esa información la sistematizábamos en Bogotá y regresábamos con algunas dudas, volvíamos a tomar toda la información que necesitábamos a partir de las dudas, y seguíamos con la siguiente etapa. Y en esa medida la siguiente etapa después de que ellos llegan y se organizan es el recorrido que te decía ahorita de los bienes colectivos, en donde ya ellos empiezan a estabilizarse en el territorio y se dan cuenta que necesitan escuela, puesto de salud, como las cosas básicas que hay en un pueblo y que deben ser destinadas al servicio público de toda la comunidad. Todas gestionadas o autogestionadas mejor dicho, porque aunque muchas están supeditadas a la administración que en su momento era Chibolo el municipio encargado y luego cuando se creó Sabanas de San Ángel fue el municipio que adoptó la jurisdicción, las solicitudes se quedaban engavetadas, tú sabes que desafortunadamente tenemos un Estado que no ha sido muy funcional para la gente y que por el contrario ha puesto a la gente en el abandono total. Entonces a partir de las solicitudes que ellos hicieron, algunas veces conseguían recursos pequeños y por su autogestión lograron construir ciertos lugares colectivos. Ese recorrido lo hicimos en dos talleres y en cada uno de los lugares a los que íbamos preguntábamos qué significaba ese lugar, por qué se había realizado la autogestión de ese lugar para la comunidad, si se había perdido, porque por ejemplo había muchas escuelas que habían sido quemadas y habían sido tumbadas cuando los paramilitares llegaron de lleno a

la

zona.

¿Qué más te podría decir de la metodología de trabajo? Estuvimos siempre acompañados por una profesional psicosocial que nos permitía también en esos encuentros de memoria colectiva, trabajar un poco el tema del duelo colectivo porque tú sabes que recordar lo que la gente ha vivido genera también sensaciones y sentimientos que son a veces difíciles de tramitar sobre todo porque la gente sigue en situaciones de abandono estatal, todavía no han superado muchas veces las pérdidas de sus familiares, el desarraigo de la tierra también es un tema que es de un dolor profundo. Entonces metodologías diseñadas con la profesional psicosocial permitieron realzar el valor que ellos habían tenido para estar en cada una de las etapas de su historia y de alguna manera hacer relevante el hecho de que cada uno por lo que había aportado y por lo que había luchado había subsistir la comunidad. Entonces siempre tratábamos de sacar a flote no solamente las cosas malas que se habían dado en el marco de la historia sino también esas cosas bonitas, las canciones que se habían hecho en su momento, los chistes, las dificultades que ellos tenían y que a veces les generaban angustia pero que también les generaban alegría en el sentido en que no sé, contaban a veces que cuando llegaban a veces los grupos o la información de que iban a llegar grupos que los iban a sacar, entonces la gente se alborotaba, salían en el estado en que estuvieran y contaban “no, por ejemplo Pepita salió esa vez casi desnuda y entonces...” Esas situaciones que eran motivo de alegría y de risa. Aunque ellos igual siguen siendo así, ellos a pesar de las dificultades y a pesar de que es una comunidad que todavía lucha por tener una comunidad consolidada porque hasta el 2018 que yo estuve ahí no tenían un puesto de salud que permitiera realmente garantizar la salud de la población, la escuela que tenían pues es una escuelita muy precaria, las vías para entrar a la comunidad estaban completamente desechas, cuando hay invierno es casi imposible llegar a algunas comunidades, entonces ellos pasan muchos trabajos para llegar allá. Digamos que la reparación como tal a ellos no les ha llegado, en el marco de una ley de víctimas que empieza en el 2011 y que tiene una vigencia de 10 años que ya se va a acabar el siguiente año, esa reparación no ha surtido sus efectos.

Laura: Y entonces, mencionaste el 2013 y ahora mencionas el 2018, eso quiere decir que pasaste más o menos unos cuatro años yendo y viniendo a La Palizúa.

Nury: 2018, yo estuve más o menos cinco años, en esos cinco años hacíamos a veces visitas. En el 2014 empezó el proceso, digamos en el 2013 nos conocimos, fuimos varias veces, empezamos un

trabajo de creación de confianza con la comunidad para poder trabajar todo el tema de memoria histórica y en el 2014 ya empezamos el desarrollo de las metodologías, entre 2014 y 2015 estuvimos desarrollando viajes cada dos meses a la comunidad y trabajo conjunto. Ya después empezó el proceso de sistematización y de consolidación de la información al interior de la entidad, y bueno por motivos también como de permisos y cosas así la publicación vino a salir casi hasta el 2018, en julio de 2018.

Laura: Fue un proceso largo el de la investigación, todo fue bastante extenso.

Nury: Sí, el proceso de memoria lo que sí nos mostró...digamos lo que yo podría decir es que lo que lleva un proceso de memoria es tiempo, tiempo de conocer a la comunidad, tiempo para crear lazos de confianza. Por ejemplo en el marco de la atención que tenían en la Ley de víctimas que era la Unidad de víctimas, la Unidad de Restitución de Tierras, el SENA, el Ministerio de agricultura a veces, diversas entidades, de las que más destacaban como una entidad seria que llevaba con ellos un proceso... Entonces te decía que ellos valoraban mucho que desde el Centro de Memoria nosotros les cumplíamos las fechas, les cumplíamos... nosotros tratábamos por ejemplo de hacer cada encuentro un almuerzo comunitario, eso era también un motivo encuentro para ellos y de alegría porque era la posibilidad de encontrarse todos en torno a un almuerzo, hablar de cosas que, aunque eran duras también era chévere porque era recordar muchas cosas que eran alegres. Entonces digamos que el proceso duró bastante y después nos dimos cuenta con otras comunidades de la importancia de que el proceso fuera largo porque lo que permitió también el flujo de información entre ellos y nosotros fue la confianza que hubo entre los profesionales que estábamos a cargo del proceso y la comunidad.

Laura: Entonces digamos que de todas las instituciones que están en el proceso de reparación de las víctimas, era la que más destacaron por su trabajo.

Nury: ellos destacaban al Centro Nacional de Memoria Histórica, sí.

Laura: Y ¿cómo surge la idea de...bueno, ya tienen toda esta investigación ¿cómo surge la idea de hacer una historia gráfica a partir de eso y no otra cosa?

Nury: *Surge por ellos mismos porque cuando empezamos a preguntarles qué vamos a hacer con toda esta información, para qué la quieren, buscando un poco el sentido de para qué esa memoria, ellos decían para que las nuevas generaciones la conozcan, y ese era un norte muy claro, y para que otras personas de la región sepan quiénes somos nosotros, porque esa y otras poblaciones cercanas fueron población estigmatizada, porque como era población rural donde generalmente pasaban grupos armados, entonces eran estigmatizados como guerrilleros porque eventualmente la gente, pues los grupos pasaban por ahí y ellos no tenían opción, tenían que muchas veces prestar los terrenos para que los grupos estar medio tarde, cocinar, venderles animales para alimentarse, ellos no podían tomar partido por ninguno de los dos bandos. Entonces ellos lo veían como manera de que no nos estigmaticen, de que nuestra historia quede en alguna parte consignada y que los jóvenes la sepan. Y cuando empezamos a mirar, bueno y también para que los jóvenes la conozcan y para que la gente de acá de la costa, que como el colombiano normal no es muy lector, la conozca ¿qué hacemos? entonces empezamos a indagar posibilidades de hacer una historia gráfica y desde el Centro Nacional de Memoria Histórica empezamos a buscar avances en novelas gráficas que hubieran sobre el conflicto armado. Y ahí encontramos a Pablo guerra que es el documentalista, el documentalista no, él es literato de hecho creo, que es quien hace el guion para la novela gráfica, porque ha hecho uno que se llama Caminos Condenados en los Montes de María. Entonces yo andaba con mi Caminos Condenados de arriba para abajo en la comunidad para ver si les gusta, decían sí, podría ser, ellos lo querían hacer a color, se imaginaban algo más colorido, pero digamos que tú sabes que el manejo en las entidades del tema de presupuesto es difícil, entonces la propuesta finalmente fue la que se publicó a blanco y negro y un poco a partir de un viaje que hizo el dibujante, que nosotros vimos que era absolutamente necesario que él pudiera experimentar por sí mismo cómo era el terreno para llegar allá, cómo era la gente, cómo era que hablaban, sus expresiones y todo eso. Entonces cuando teníamos toda la información sistematizada y ellos ya nos habían dado el norte de para qué la información, y ya teníamos claro también que uno de los principales motivos de recopilar la historia eran las nuevas generaciones, así que dijimos bueno entonces una novela gráfica y ellos dijeron “sí, estamos de acuerdo”, hicimos un ejercicio con ellos para que graficaran ciertas escenas de la historia y digamos que con base en eso el dibujante tomó algunos elementos, pero no pudimos armar toda la novela con base en los dibujos que ellos nos pasaron porque ya no había más tiempo tampoco, eso hubiera requerido un año más de trabajo con un dibujante, con un guionista en terreno que adelantara todo el trabajo directamente con*

ellos, y ya la entidad no nos quería dar más permisos para realizar talleres con la comunidad porque ya llevábamos un trabajo de tres años con ellos yendo y viniendo y trayendo información. Y digamos la directriz, la orientación era tenemos que avanzar con otros procesos de otras comunidades y esos procesos no pueden ser tan largos como éste, tiene que ser una reparación...alguna vez lo llamó el coordinador que tenía una reparación express entre comillas. Entonces yo pues frente a eso tenía mis reparos, pero teniendo en cuenta que aquí nosotros ya lo habíamos logrado...

Laura: Había que hacer algo con lo que ya contaban.

Nury: con lo que ya estaba, entonces dijimos con el equipo del Museo Nacional de Memoria Histórica, que estaba preparando las piezas centrales para la creación del Museo de Memoria Histórica en el país, y que nos había pedido unos casos en relación con el Magdalena y con los bienes colectivos, digamos con las afectaciones a bienes colectivos que habíamos puesto el caso de La Palizúa y de La Pola, porque este proceso lo hicimos al mismo tiempo con dos comunidades Pola y Palizúa, que son dos veredas cercanas, son dos comunidades distintas, una es un corregimiento y la otra es una vereda, y lo hicimos con ambas. Los de La Pola no quisieron novela gráfica, con ellos hicimos un texto y un video. Y entonces el equipo del Museo Nacional de memoria histórica nos dijo tenemos un recurso para contratar un graficador que nos adelante toda la investigación, que ya nos haga la novela gráfica, y listo, entonces trajeron a Pablo Guerra, eso fue un poco casual y no, en el sentido en el que yo tenía claro que quería que fuera algo como Caminos condenados y conocía todo el trabajo que ellos venían haciendo, pero no tenía claro que lo pudieran contratar desde el equipo en el que yo estaba. Cuando surge la posibilidad con el Museo Nacional de la Memoria entonces se contrata a Pablo y se hacen los dos viajes, varias reuniones entre Pablo y nosotros los del Centro de Memoria, y le pasamos toda la información consolidada escrita que teníamos de la Palizúa, algunos videos que nosotros habíamos tomado en el marco de los talleres que se habían realizado para que sobre eso él se guiará. Otra de las metodologías que usamos fue las entrevistas donde a partir de un equipo de gestores de memoria que conformamos en la comunidad, gente de la comunidad contaba ciertas cosas de cierta época y quienes entrevistaban eran principalmente los gestores de memoria.

Laura: es decir que los entrevistadores también pertenecían a la comunidad

Nury: *Sí, exactamente, por eso te decía, si quieres puedo buscar un documento que tengo que te sirve de guía, eso no es público, debe estar dentro de uno de los informes que yo presenté al Centro. Como sabes yo ya no estoy trabajando en el Centro, ya llevo casi dos años de haberme retirado y hay cosas que se me olvidan, pero sí sé que tengo en algún momento el reporte de cuáles fueron las metodologías que usamos con ellos.*

Laura: *Sí sería muy útil para mi investigación*

Nury: *digamos que para mí lo vital y lo básico para poder llegar a este texto fue conversar con ellos siempre y trabajar con ellos siempre las metodologías, o sea las metodologías las diseñamos nosotros pero llegábamos y les exponíamos a ellos cuál era el sentido de la metodología y quiénes de ellos nos iban a apoyar. También hicimos grupos focales con mujeres, ellos también ayudaron a identificar qué mujeres servían para el ejercicio de grupo focal, qué niños, con niños hicimos grupo focal también, qué hombres jóvenes, adultos mayores, y siempre estaban presentes en ese proceso.*

Laura: *y otra pregunta que te tenía, ¿Pablo Guerra, él va a La Palizúa?*

Nury: *No, Pablo Guerra solamente lee los documentos yo le pasó con la información consolidada, ve las entrevistas que nosotros hicimos, un pequeño vídeo que también adelantamos, recibe las fuentes secundarias que nosotros habíamos consolidado. Digamos todo el proceso investigativo fue trasladado a Pablo, pero digamos que el diseño del guion no fue solamente hecho por Pablo aunque en la cartilla aparece sólo Pablo, fue un error de producción en la cartilla porque el guion lo diseñamos conjuntamente entre Pablo y yo como profesional del Centro de Memoria Histórica. Yo fui quien les dije a ellos aquí debe haber una escena que es así, luego pasamos a tal época que es así, a partir de la línea de tiempo que teníamos y les decía “a mí me parece importante que en el dibujo quede esto y esto”, a pesar de que yo no tenía los medios para dibujar. Entonces digamos que tanto en el dibujo como en el guion participé activamente como investigadora del Centro Nacional de Memoria Histórica.*

Laura: *es decir que un poco la decisión de que la novela gráfica fuera cronológica vino de la investigación que se tenía, de la línea del tiempo que habían establecido antes*

Nury: *Así es.*

Laura: *Y ya por último, cómo deciden, bueno, no cómo deciden, sino ¿cómo fue la entrega del producto final a la comunidad? ¿Cuál fue la respuesta de ellos?*

Nury: *la entrega del producto fue un poco difícil en el sentido en que cuando el Centro Nacional de Memoria Histórica da vía libre para la publicación de la historia gráfica yo estaba saliendo ya del Centro de Memoria, me estaba retirando de la entidad. Sin embargo, yo había alcanzado a ir un mes antes ya para decirle a la comunidad, entregarle como un texto final que todavía no era publicado en PDF y decirles miren así va a salir, pues siempre fue todo concertado, desde esta va a ser la línea de la novela, en sentido cronológico y más o menos estás van a ser las gráficas y más o menos estaba hacer la historia que se va a desarrollar, todo eso fue concertado. Y luego fue ir a decir bueno miren ya el graficador logró esto, este es el borrador y la idea es que esto sea lo que se publique, y ellos estuvieron de acuerdo. Cuando se publicó entonces se hizo un evento con toda la comunidad, un almuerzo comunitario también donde a cada persona de la comunidad se le entregó su novela gráfica, se dejaron los ejemplares que sobraron para la escuelita de la comunidad, porque el sentido era que los pelados de la comunidad que están estudiando tenga en esta cartilla como su guía de historia propia, allí en la escuela quedaron bastantes ejemplares.*

Laura: *Tú crees que la respuesta fue positiva, ya cómo quedó, o sea, ellos la recibieron satisfactoriamente*

Nury: *Pues digamos que algunos tuvieron sus reparos frente a lo que te decía “Es que esto es blanco y negro, pensábamos iba a poder salir con colores”, pero yo les decía “Pero no hay lío, esta es una oportunidad para que ustedes puedan rayarla, dibujarla, llenarla de color,” sí, de alguna manera. Pues como te digo, salí en ese momento del Centro, no he vuelto, yo a veces me comunico con algunos de ellos, y quizás si te interesa puedo compartirte algún contacto con ellos para que les puedas preguntar cómo fue ese proceso, si usan la cartilla ahora, si no, porque sí es muy interesante poder hacer ese recorrido que yo ya como investigadora no lo pude hacer porque me retiré de la entidad,*

Laura: *pero pues igual, por lo que me han dicho por ejemplo con Tulapas nunca se le hizo seguimiento, no sé si tal vez con Palizúa sí ya hayan hecho, porque sí me cuentan de la entrega,*

que fue más o menos igual, de que la recibieron bien, pero no se ha hecho un proceso de seguimiento de saber si sí se está usando, si a largo plazo los estudiantes sí la han acogido como una forma de ver su historia, el Centro específicamente no ha hecho un proceso de seguimiento, entonces quién sabe si ocurre lo mismo con La Palizúa.

Nury: Yo estoy casi segura que tampoco lo ha hecho porque la política del Centro como te decía era minimizar la actividad en terreno por un tema ejecución de recursos, ejecución de presupuesto, no teníamos posibilidad de hacer procesos tan largos, no te digo que el coordinador hablaba de una reparación Express, y en esa medida si no se permite un proceso largo, no se va a permitir un proceso de seguimiento y también depende de los profesionales que tú tengas en los equipos. Si el profesional es comprometido, si digamos tiene una conciencia frente a lo que significa un trabajo como estos, busca la manera de situar en la entidad la importancia de continuar con el proceso, puede ser posible que siga, pero si el profesional como en este caso que era yo la encargada del caso sale, pues ya no queda nadie pendiente en la entidad. Y la política de la entidad es minimizar la intervención por temas de recursos, lo más seguro es que no se haya hecho seguimiento, de hecho porque tengo entendido que lo que se hizo después de la entrega, bueno, un acta de que se entregó y ya, era reportar el acta ante la Unidad de víctimas, en últimas la entidad supervisora de todo el tema de reparación colectiva, teníamos esta medida y aquí está está entregada la cartilla, la comunidad quería la cartilla y aquí está la cartilla, punto y fue entregado. Entonces no hay un proceso de seguimiento, yo estoy segura de que ese proceso de seguimiento ha sido nulo.

Laura: Y ¿cómo eligen el título de la novela gráfica? “Nadie sabe cómo ha sido esta lucha”

Nury: Fue una frase de ellos mismos, durante las entrevistas que hicimos en el marco de todo el proceso salían muchas palabras de ellos en relación con lo que han vivido y una de esas fue esa frase “ustedes no saben cómo ha sido esta lucha” dijo alguien, y yo dije “bueno, ¿qué les parece? tenemos este título”, y también estuvieron de acuerdo. Digamos todo yo trataba de hacerlo con ellos concertado, previa revisión de los elementos que habíamos recopilado tanto audios como videos, ahí fueron saliendo ideas de los nombres de la cartilla y quedó ese.

Laura: y tú sabes, tú como investigadora, ¿de parte del Centro o de otras entidades, que supongo que ven la novela, hubo algún tipo de censura o algún tipo de reparos frente a lo que se hace? por ejemplo con esta novela gráfica

Nury: *¿desde el Centro?*

Laura: *o no sé, desde otros actores que la hayan leído, como también se habla de la intervención del ejército, entonces no sé si esto haya generado algún tipo de censura.*

Nury: *lo que te diga es mentira porque como te digo yo estuve hasta el momento en el que se reparte la cartilla, salgo de la entidad y ya no tengo la posibilidad de hacerle un seguimiento a eso, entonces no conozco, no me he enterado, a veces converso con la persona que está en la coordinación, que después cambió pero que estaba en el equipo conmigo, pero no me enterado de algo específico que frente al texto hayan dicho “esto está errado”. Hasta el momento no.*

Laura: *Pues por ahora esas eran mis preguntas, cualquier duda que llegue a tener de pronto te vuelvo a escribir, pero muchísimas gracias por tomarte el tiempo de responder mis preguntas.*

Nury: *con mucho gusto, espero que te haya podido servir. Claro que estaré pendiente de cualquier duda que tengas, y como te digo si tú quieres hacerle un seguimiento con ellos puedo rotarte algún contacto de un líder para que puedas hacerle también una llamada, a ellos sí toca llamarlos porque no es fácil el internet.*

Laura: *Eso sí podría ser porque ya pude contactar a los investigadores, a Camilo Aguirre, al dibujante, pero de la comunidad no he podido hablar con nadie.*

Nury: *Sí, yo podría pasarte el teléfono de un gestor de memoria. Entonces yo hablo con él y le pido su autorización y le digo que tú lo vas a llamar eventualmente.*

Laura: *Muchísimas gracias, Nury. Me serviría un montón.*

Nury: *Bueno, listo, perfecto.*

Laura: *Entonces que estés muy bien, feliz fin de semana.*

Nury: *Hasta luego.*

Laura: *Que te vaya muy bien.*

Anexo IV

Transcripción de la entrevista realizada Vía Whatsapp a Edinso Culma, miembro del equipo de Estrategia de Reparaciones del Centro Nacional de Memoria Histórica. 30 de noviembre de 2019.

Laura: *Bueno, antes de empezar con la entrevista quisiera contarle un poco el porqué de la entrevista. Estoy haciendo una maestría en estudios de arte en Ciudad de México y estoy investigando las novelas gráficas de La Palizúa y Sin mascar palabra, entonces me interesa mucho cómo fueron hechas, cómo fue el proceso de investigación previo a las novelas gráficas, y por eso me interesa mucho entrevistarlo.*

Edinso: *okay*

Laura: *estoy grabando la conversación, le avisó para que no haya ningún problema. La idea entonces es que sea más una conversación, no como preguntas cerradas. Quisiera que me contara un poco cómo fue su participación en elaboración de las novelas y de la investigación.*

Edinso: *vale, yo trabajo en el Centro Nacional de memoria histórica en un equipo que se llama estrategia de reparaciones, ese equipo dentro de la institución da cumplimiento a los requerimientos en materia de reparación simbólica que dan por un lado los jueces de la república de todas las jurisdicciones del país, especialmente las que más llegan son Justicia y Paz, restitución de tierras y Consejo de Estado, digamos que son como las tres de las que más llegan para el centro, para atender a la misión de la institución. Entonces nosotros nos ocupamos de eso y además nos encargamos de los planes de reparación colectiva que son como la ruta de reparación colectiva que definió la Ley 1448 de víctimas, que es para toda la reparación por la vía administrativa, que no pasan por un proceso judicial, pues en muchos casos no hay una definición de una responsabilidad judicial frente a los hechos pero sí un reconocimiento de la victimización. Entonces están esos planes.*

En este caso comenzamos a trabajar con el plan de reparación colectiva para la comunidad del

corregimiento de San Pablo de Tulapas, que es un corregimiento que pertenece al municipio de Turbo, que hace parte del Urabá antioqueño o del Urabá. Esa es una comunidad campesina que no está territorialmente ubicada hacia el golfo, sino hacia la parte interna de esa región, que son territorios en este momento de mucha ganadería y pues se está retomando toda la producción campesina de alimentos pero sobre todo ha sido un territorio de consolidación y de colonización campesina, y también latifundista relacionada básicamente con la ganadería. Ellos fueron víctimas de desplazamiento forzado, hubo algunos asesinatos pero digamos que el delito principal por el cual ellos son reconocidos como un sujeto de reparación colectiva, víctima, es por hechos asociados al desplazamiento, abandono y despojo forzado de tierras. Y entonces lo que nosotros... había una medida de reparación plan de reparación de ellos, ahorita no recuerdo el año, supongo que el informe lo dice, pero ahora no recuerdo el año en el que fue aprobado ese plan. Esa medida habla de hacer ejercicios de memoria con ellos, esa medida fue... ese plan lo coordina la Unidad para las víctimas, yo no sé si usted conoce un poco cómo funciona la institucionalidad si una víctima es de la ley 1448, pero fue una institución creada en esa ley, y ellos tienen a cargo la coordinación y construcción de esos planes, y la ejecución e implementación de esos planes.

Laura: es decir que ustedes trabajan de la mano con esa institución

Edinso: sí, pero no dependemos, o sea el centro tiene autonomía entonces para determinar un poco sus rutas metodológicas. Pues hay una coordinación porque todos hacemos parte del Sistema Nacional de atención a víctimas, entonces hay una coordinación por ese lado pero la implementación como tal pues si la unidad tiene tiempo y recursos acompaña, si no nosotros hacemos la implementación de lo que acordemos con la comunidad. En ese caso había un pedido muy general de tema de memoria, entonces lo acotamos en la construcción de una historia gráfica. ¿Qué pasó? que cuando estábamos pensando en la implementación de esa medida, el Museo Nacional de la memoria integra relatos de Urabá sobre el tema de tierras, pues es uno de los territorios en el que el tema de tierras es bien importante, todo el tema de conflictos por la tierra asociados con conflicto armado. Entonces el Museo Nacional de la memoria que hace parte también en este momento del Centro de memoria, entonces para montar el año pasado hubo toda una exposición “Voces para transformar a Colombia”. Fue una exposición que se inauguró en la Feria del libro del año pasado y luego estuvo en la Fiesta del libro de Medellín y este año hubo

como otras tres exposiciones más itinerantes, que se supone que son exposiciones donde se pone a prueba con público lo que va a hacer el guion museológico y museográfico de ese museo cuando ya esté la construcción del museo que va hacer aquí en Bogotá. Entonces de manera conjunta construimos la propuesta, esta iba a ser una historia gráfica. Lo que nosotros trabajamos es investigación social, pero desde hace dos años estamos integrando otros formatos para hablar sobre los temas de memoria de víctimas y reparación. Fue la oportunidad de integrar todo el tema del lenguaje gráfico como producto de una investigación de este tipo.

Laura: cuando ustedes hablaron con la comunidad de la posibilidad de hacer una historia gráfica, ¿ellos qué respuesta dieron?

Edinso: estaban muy abiertos como es una comunidad que queda...la veredas quedan bien adentro el acceso es difícil, es por trocha, los carros llegan hasta cierto punto, cuando es temporada seca pues se puede entrar en moto hasta las primeras veredas, pero cuando es temporada de lluvias hay que entrar a caballo o en mula, es bien adentro. Digamos que estaban muy dispuestos a este tipo de ejercicios por un tema de visibilidad de sus historias. Además el Urabá ha tenido mucha visibilidad en términos de conflicto armado pero sobre todo las poblaciones más visibles que son las que están en los cascos urbanos alrededor del Golfo, que son las que están integradas por la vía al mar de Medellín a Turbo. Entonces las comunidades que están por fuera de ese circuito, además agroindustrial, son muy poco visibles, no es que no hayan hecho nada. Entonces era la posibilidad para ellos de ser visibles. Entonces se les hablo mucho de que el formato de informe de investigación tradicional que se trabaja en ciencias sociales no tiene ya la misma efectividad que hace 10 años, como cuando se publicó El Salado, que tuvo tanto eco en la opinión pública nacional. Como que se les mostró un poco cuáles podrían ser las bondades de un nuevo lenguaje, un lenguaje gráfico, pero que detrás iba a haber una investigación también. Iba a ser un tema gráfico pero qué atrás iba a haber un tema de investigación rigurosa por un lado y una construcción participativa de todo el contenido y del levantamiento de la información. Entonces se hicieron... ellos estuvieron de acuerdo y se hicieron tres visitas largas, la primera que fue como de concertación, de presentación y concertación de la medida, de la ruta a seguir y luego ya fue la ejecución que fueron recorridos. Nosotros tuvimos un periodo de trabajo de campo, pero ahí solamente había personas que trabajaban desde el tema museológico y de investigación social, para comenzar a pensar qué teníamos que preguntar, obviamente hacer todo el levantamiento

fotográfico de la zona para que historia gráfica recogiera un poco los paisajes no sólo el acto de la violencia, sino una historia sobre comunidad campesina de estas regiones y construcción de comunidad como tal, que no es un tema sólo de producción campesina, sino una construcción de comunidad. Luego cómo el conflicto armado modificó todas esas relaciones anteriores y en últimas también, y qué estuvo antes, durante y después del conflicto armado. En este momento todo el proceso de reconstrucción que ellos han hecho de manera autónoma pero en algunos casos también con acompañamiento de organizaciones de la sociedad civil e instituciones del Estado. Entonces ese fue como el hilo de construcción con ellos. Fueron recorridos, no recorridos en todo el territorio porque es un territorio muy amplio, fueron en algunas veredas, entrevistas con algunas personas antiguas de la zona y lo que fuimos encontrando. Obviamente estuvo una parte de investigación documental para determinar también cuál era la violencia macro en la región que permitía explicar ese caso concreto de despojo y desplazamiento forzado.

Laura: cuando hicieron todos estos ejercicios con la comunidad es aquí donde hacen todo el tema de la cartografía, del mapa andante

Edinso: sí, en principio el punto de inicio es muy sencillo, es decirle a la gente muéstranos cuál es el territorio que hay, en este territorio qué queremos contar, de que queremos hablar ahí, en términos no solamente espaciales sino también de historia. Y a cuáles de esos puntos es posible ir en el tiempo que tenemos porque pues es un territorio muy amplio, no solamente es un tema de recursos digamos en el caso nuestro, sino que pues ellos también trabajan y hay que tener en cuenta sus tiempos. Entonces eso hubo que definirlo y así se definió el recorrido. Y es un punto de partida porque en últimas se hace un mapa, una conversación y un mapa inicial, pero eso es solamente el punto de partida, ya después caminando y caminando se va acercando más gente, hay gente con la que ellos contaban para hablar pero no estuvieron. Hubo por ejemplo una Vereda que tenía mucho para contar, que es como la cabecera del corregimiento y ellos decidieron que no contáramos nada de ahí, no había nadie de ahí que estuviera dispuesto a hablar, que preferían respetar que ninguno estuvo y no sentir que estaban tomándose la palabra por ellos.

Laura: como apropiándose de su historia.

Edinso: *Entonces por ejemplo de eso se puso... nos contaron por los lados lo que había pasado ahí pero no autorizaron que se pusiera.*

Laura: *Eso quiere decir que ellos, la comunidad tenía voz y voto de qué aparece y qué no dentro del producto final*

Edinso: *me perdí, discúlpeme.*

Laura: *no, no se preocupe. Le preguntaba que como ellos decidieron que no apareciera lo de esta vereda que no quiso que su historia se contara, ¿ellos tenían voz y voto acerca de qué aparecía y qué no dentro de la novela?*

Edinso: *Igual nosotros hicimos como una jornada casi de una semana recorriendo, haciendo entrevistas, tomando fotografías que nos mostraban un poco qué cultivos había, es una zona que produce mucho arroz, con los cultivos de arroz, los pastos que hay sembrados de ganado, mostrándonos los lugares donde estuvieron los paramilitares también, cómo había cambiado el territorio con la presencia de ellos. El relato, en algún momento uno de los líderes era muy insistente con el tema de la vía porque es la posibilidad de acceder al Golfo, a los municipios del Golfo, particularmente a Turbo y a Necoclí. Y eso significa que no solamente no están conectados para todos los temas de movilidad, sino es la posibilidad de sacar sus productos a la venta. Entonces por ejemplo ese fue uno de los elementos... hicimos dos días de recorridos largos y el resto fueron entrevistas en ciertos lugares. El primero y el segundo día que volvimos del recorrido nos sentamos a hablar y a volver a dibujar el mapa, y la vía en ese momento fue principal porque sido una cosa que no se había tenido en cuenta en el primer mapa. Entonces fue como qué papel tiene la vía en el relato que queremos construir y decir sobre este territorio, entonces allí se dibujó y parte de eso quedó en una de las páginas.*

Laura: *¿Y las visitas las realizaron solamente los investigadores del centro de memoria o también iban acompañados del guionista?*

Edinso: *la contratación del guionista fue posterior, entonces ahí está Pablo Guerra. Él entró al final. Nosotros lo que hicimos fue recoger todo el material que creímos conveniente y ya cuando se contraté el equipo, el guionista y el ilustrador, lo que hicimos fue tener jornadas de trabajo con*

ellos mostrándoles todo el material y las ideas de qué se quería contar. Entonces era como conversando y negociando todo el tiempo sobre lo que nos había dicho la gente, qué creíamos nosotros que podía ir y fue una negociación permanente. Y ellos cogieron todo lo que habíamos recogido sobre las jornadas de campo, todos los audios y las fotografías y algunos videos que se habían hecho para que supieran un poco qué había ahí. Y ellos presentaron una primera propuesta de trabajo a nivel gráfico y a nivel de guion. Nosotros hicimos unas sugerencias, eso se modificó y luego hicimos una validación con la comunidad, y ahí en esa validación, ahí fue Pablo, yo fui con Pablo y ahí él presentó la propuesta gráfica, hicimos unas modificaciones como que la gente dijo de hacer ciertas modificaciones para que quedaran algunos elementos que ellos creían que eran necesarios o cosas que pensaban que no eran claras a la hora de leerla. Entonces con eso Pablo hizo unas modificaciones. Por ejemplo en la parte que están todos los recortes de periódico sobre los líderes que han sido asesinados en tema de reclamación, eso primero era un texto pero el guionista y el ilustrador lo que hicieron fue integrar eso como recortes de prensa, lo que me pareció un recurso muy potente. Esa fue como la conversación, en últimas como expresar mucho el tiempo que estuvimos con la comunidad. Y lo otro fue desde el principio acotar de manera muy fuerte el producto, es decir como esto va a ser una historia gráfica, vamos a hablar sobre esto y pues no nos vamos a extender, como que la gente supiera... la historia tenía que estar muy acotada, no solamente el trabajo y los productos y la metodología, también hay una cosa que se desde el enfoque de acción sin daño y es manejar las expectativas con la gente, hay limitaciones también con el trabajo que podemos hacer, porque eso significan recursos y en últimas eso es acotado con las preguntas y los compromisos, pues también procura no generar daños.

Laura: Claro, o expectativas que no se cumplan después.

Edinso: entonces ese fue uno de los casos en los que se acotó bastante el producto y se dijo bastante hasta dónde íbamos a llegar, eso es producto también de otros aprendizajes de otros casos.

Laura: Y por ejemplo, ¿ustedes cómo abordan el tema? porque esto es una medida de reparación simbólica para las víctimas, pero ¿cómo abordan este tema sobre el suceso del despojo, del desplazamiento, sin que eso implique la revictimización de esas personas?

Edinso: *el centro en general en la investigación social sobre estos temas, pues obviamente es el cuidado con la gente, se maneja mucho el tema del cuidado y no solamente porque sean víctimas sino en general uno se está enfrentando con personas que se les pueden mover muchas emociones y la idea es no afectarlos de esa manera, entonces obviamente digamos que a nosotros no nos interesaba, a diferencia de pronto de la investigación periodística de crónica roja, a nosotros no nos interesa que nos cuenten y nos desmenucen los hechos violentos con todo el detalle porque nosotros no estamos haciendo investigación judicial para determinar si fue en una pistola de 9 milímetros, o si le dispararon a alguien en el pecho. Sino cuándo pasó eso, y un poco cuáles fueron los daños, y los daños muchas veces no están asociados con el hecho mismo sino con todo lo que pasó después de ese hecho. Por ejemplo, puede ser que no sea tan importante que los hayan amenazado para salir, sino qué pasó en su desplazamiento hacia municipios como el casco urbano de Turbo. Entonces ellos hablan de problemas de penuria, de pobreza extrema, de perder todo el tema de las raíces de la tierra. Entonces eso era más importante que decir a quién mataron o decir de qué manera lo mataron. Ese es un punto de partida precisamente para buscar no dañar a las personas con las que estamos trabajando. Obviamente siempre se hace la aclaración de que nosotros vamos a preguntar y ellos van a poner siempre el límite de si quieren responder, qué quieren responder, cuándo desean parar también la entrevista, el recorrido; y que en últimas la decisión sobre qué va puede cambiarse en el trascurso proceso. Entonces puede que en un recorrido en una entrevista autorizaron el uso de algo, pero ya después se arrepintieron por un tema de intimidad o de seguridad, entonces pues dejarles todas esas claridades. Que este ejercicio no es un ejercicio de investigación tradicional digamos sino que es un tema de derechos y es un tema de reparación. Esto no se hace por un tema distinto a eso, entonces si va a constituir un proceso de daño y de revictimización, pues es contrario al deber que tiene ese mismo ejercicio o el espíritu del proceso como tal de la reparación. Y es que como es un derecho ellos pueden acogerlo o no, eso es lo primero con lo que se entra cuando se hace el proceso de concertación. Es decir “Mire, esto es lo que está, esto es lo que creemos nosotros que podemos hacer y proponemos y pues tengan en cuenta que esto es un derecho, quien no quiera participar está en todo su derecho de no hacerlo y se respetará.” Entonces es un poco decirle a la gente que eso está ahí, obviamente muchos de ellos son líderes, entonces son aclaraciones...es gente que todo el tiempo está haciendo reclamación de derechos, entonces también lo tienen claro, pero de parte nuestra es la obligación de dejar eso claro y en algunos casos de reiterarlo. Decirles que como*

esto no es una investigación judicial, pues si mencionan a gente eso no va a tener una repercusión y que siempre se va a definir cuáles van a ser los niveles de anonimato, si aparecen sus nombres y sus rostros, sí o no, qué si omite, qué no, y que en últimas ellos validan y dan la autorización del producto final antes de imprimirse y de entregarse y de hacerlo público; y ya pues en los recorridos yo creo que como es un tema que en últimas es un tema de confianzas ganadas, pues también es un tema de respeto y el respeto pues estamos teniendo una conversación, yo estoy preguntando algo, y más allá de asociar el trabajo como si nosotros fuéramos funcionarios, el tema es que es una relación humana básica que debe estar basada en el respeto.

Y bueno ya en términos del procedimiento de la entrevista, se piensa mucho en las historias de vida, si son líderes de dónde vienen. Pensarse por ejemplo el tema de las historias de vida para pensar todos los procesos de migración porque es una zona de colonización campesina, que eso explica mucho la violencia ahí también. Y se comienza por ahí y luego se plantea el clímax en términos emocionales, de saber qué pasó ahí en el periodo fuerte del paramilitarismo asociado al desplazamiento forzado y al despojo de tierras, y ese puede ser el punto duro de la conversación, pero ya después la idea desde el Centro de Memoria es que hay respetar, hay que saber qué pasó o sea la victimización, hay que saber cuáles son los responsables, hay que determinar o describir y definir cuáles fueron los daños, pero como es un proceso no solamente de identificación de qué pasó y cómo pasó y qué daños causó, sino también un tema de reparación que debe apuntarle a la dignificación de las víctimas. Y la dignificación se hace reconociendo cuáles son esas historias de resistencia, de reconstrucción de sus vidas, de sus proyectos de vida. Entonces casi siempre las entrevistas y los procesos, así como dice la historia gráfica, también es esa parte. Es como ya hablamos de su historia, de toda su historia de vida, llegamos al punto fuerte de la victimización y de los daños, pero además de eso para cerrar la entrevista es abordar todo el segmento fuerte de cuáles han sido sus acciones de resistencia, cuáles han sido sus demandas. La comunidad cómo se ha comportado, cómo se ha reconstruido, y hacer énfasis en que eso es un elemento importante, y que ha mantenido esas regiones vivas también. Mucha población que se resistió, que regresó, obviamente para darle un tinte de dignificación al proceso y la entrevista, y que eso un poco ayuda a sacar emocionalmente a la persona del momento de la entrevista o del proceso en el que se habló sobre la victimización. Entonces digamos que son los elementos que se usan para manejar las huellas del daño o de los daños.

Laura: *un poco para cerrar la entrevista, cuando ustedes hacen entrega del producto final con la comunidad, ¿qué recepción tuvieron? Pues no sé si usted sepa como la incidencia posterior, qué ha pasado con las novelas allá mismo en la comunidad, qué se ha hecho con eso*

Edinso: *Entonces hubo dos espacios de entrega, uno fue vía WhatsApp, se les fue enviando lo que iba quedando para que fueran viendo también ellos cómo iba quedando el producto y si tenían sugerencias antes de la impresión final. Y ya después hubo dos eventos de entrega y fueron en las veredas, en el corregimiento, y otro fue en el marco de la Feria del Libro y de la Fiesta del libro. Entonces... ahorita no recuerdo cuál fue el orden, creo que fue primero en la Feria del libro, luego fue en la comunidad, en el territorio mejor dicho, y la última fue en la Fiesta del libro. Entonces en la Feria del libro todavía no estaban impresos como tal los ejemplares, el tema editorial a veces se demora. Pero ya estaban las versiones finales, entonces lo que hubo fue como paneles con partes importantes de la historia, como una especie de resumen, y esos paneles se integraron, pues igual ya estaban pensados desde antes, para integrarse en la parte de despojo de tierras, que el caso que ilustró eso, o la región que ilustró eso fue Urabá en la exposición de Voces para transformar a Colombia de la Feria del libro. Que pues el año pasado hubo un pabellón completo dedicado al museo. Entonces había ejes narrativos que tenían que ver con los elementos, tierra, agua y cuerpo. Entonces en tierras estaba eso, ahí había una exposición muy larga y por ejemplo los dos casos que ilustraron fue La Palizúa y San Pablo de Tulapas. Además de eso tenía una contextualización y había una línea de tiempo grande sobre el conflicto en la zona intentando mostrar cómo se dio el despojo y cuál fue la responsabilidad y el actuar criminal de los grupos paramilitares y pues de la participación de funcionarios públicos en la legalización del despojo. Y entonces ahí estaban los paneles, y a esa exposición... la exposición duró toda la feria que fueron como 2 semanas, y dos días dos de los líderes estuvieron en los recorridos, acompañando los recorridos, respondiendo preguntas de estudiantes, de profesores, de toda la gente que estuviera visitando la Feria. Obviamente ellos no estuvieron solamente acompañando el recorrido relacionado con la pieza de ellos sino en general de todo el museo, de toda la exposición, y esa fue como la participación. Yo siento, pues además porque ellos lo dijeron después en varios espacios donde estuvimos hablando, ellos estaban muy satisfechos con lo que había pasado, era la posibilidad no solamente de tener un documento para contar la historia de ellos y a las nuevas generaciones sobre el territorio, sino de contarle un poco al país en ese espacio lo que pasaba con ellos, su historia particular dentro del conflicto armado, dentro de la historia del país. Entonces realmente*

estuvieron muy emocionados con todo lo que pasó, porque les tocó acompañar recorrido con estudiantes y profesores. Entonces digamos que esa es la mayoría del público. Eso fue realmente muy satisfactorio tanto para ellos como para nosotros. Y ya después, cuando ya hubo la impresión, nosotros nunca hacemos lanzamiento digital hasta que no haya una entrega con comunidades o esa no es la forma en la que normalmente se dan las cosas. Después como al mes siguiente tuvimos el material y entregamos, creo que se imprimieron alrededor de 2000 ejemplares y esos ejemplares se repartieron una parte para llevar al territorio, otros para entregar en la Feria del libro y otros para la Fiesta del libro. En el territorio hicimos un evento que fue como una entrega con todos los líderes de juntas de acción comunal de todas las veredas del corregimiento, y entonces se les entregó a ellos y se llevaron otras cajas para entregar en las escuelas del corregimiento, a todas las escuelas rurales del corregimiento. Ahora no recuerdo con exactitud cuántas dejamos allá fueron alrededor de 300 o 400 copias que eran para ellos, para las escuelas y para entregar material, que ellos tuvieran material para entregar en los espacios de reunión con instituciones, como para decir que esto ya se había hecho y que entendieran un poco la puerta de entrada para entender cuál era su historia. Entonces eso fue se entregó, ahí se firmó un acta de cierre del proceso, de entrega y recibimiento a satisfacción que llamamos del producto y del proceso, y ya después hubo un último evento que fue la presentación de lo mismo en la Fiesta del libro en Medellín. No recuerdo pero creo que fue como en septiembre del año pasado, y ahí en la Feria del libro habían ido dos líderes, un joven y un señor mayor, y en la Fiesta del libro la idea es que se le dio prioridad a las mujeres líderes de la región, entonces fue una de las líderes que había estado trabajando con nosotros en ese proceso a acompañar la exposición en los recorridos en Medellín. Yo no estuve presente ahí pero digamos que un poco por lo que me dijeron después como que hubo satisfacción del trabajo que se había hecho. Y otras cosas más, el libro está colgado en la página, se han hecho programas radiales con ellos, cuando estuvieron en la Feria del libro ellos hicieron un programa radial en conjunto, había un vínculo con RTVC para hacer transmisión de todo lo que estaba pasando en la Feria, ellos también participaron en un espacio de radio. Y esos han sido como los espacios, algunas entrevistas que tuvieron ellos después con periodistas interesados en el caso, pero esas ya fueron comunicaciones directas con ellos. Y el material les ha quedado ahí, no se ha hecho ninguna actividad posterior a esa en relación al evento, a la entrega.

Laura: *una pregunta que me queda sobre el tiempo, entre las investigaciones que se hicieron en campo y la elaboración del guión y la producción, y bueno, finalmente el producto, ¿cuánto tiempo pasó?*

Edinso: *yo creo que fue alrededor de un año, todo todo fue un año completo, todo lo que le he mencionado fue un año.*

Laura: *Y ahora sí una última pregunta, ¿el nombre de la novela gráfica cómo lo escogen, Sin mascar palabra?*

Edinso: *eso fue cuando en algún momento uno de los líderes cerrando la entrevista, era una forma de decir, una expresión de él como una forma de hacer una conclusión, cómo estaba cerrando la entrevista y fue como una frase que él dijo y me pareció que podría ser título, como retomar una expresión de ellos.*

Laura: *Perfecto, pues muchas gracias Edinso. Me sirve muchísimo todo lo que me contó y cualquier cosa le escribo por correo electrónico.*

Edinso: *Vale, yo creo que mejor WhatsApp.*

Laura: *Muchísimas gracias. Hasta luego.*

Edinso: *Gracias por el interés, que esté bien.*

Anexo V

Transcripción de la conversación por mensajes escritos vía Whatsapp con Abel Morelo, gestor de memoria, miembro del Comité de impulso, y líder de víctimas confirmado de la Mesa de Víctimas del municipio de San Ángel.

Laura: Buenas tardes, Sr. Abel. Mi nombre es Laura Andrade. Nury Martínez me dio su número para contactarlo. Estoy haciendo una investigación sobre la novela gráfica que hizo el Centro de memoria sobre La Palizúa. Quisiera saber si puedo llamarlo para hacerle algunas preguntas acerca de cómo fue este proceso. Lo puedo llamar directamente a su teléfono o por WhatsApp, como a usted le quede mejor. Quedo pendiente de su respuesta. Muchísimas gracias.

Abel: Hola buenas tardes como le va. Cuánto demora la entrevista (sic)

Laura: El tiempo que usted me diga que tenga disponible. Muchas gracias por su respuesta, Sr Abel.

Abel: En una hora le escribo

Laura: Perfecto. Estaré pendiente.

Abel: Mándame las preguntas y las voy respondiendo

Laura: ¿Se las puedo enviar en media hora? En este momento no tengo mi computador, pero en media hora se las puedo enviar por aquí. Usted me las puede responder como le quede mejor. Por escrito, por mensajes de voz o por llamada. Como sea más fácil para usted.

Abel: Escrito

Laura: Perfecto. Muchísimas gracias. En media hora le envío las preguntas.

Aquí las preguntas:

1. Por favor puede presentarse brevemente y decir cuál es su rol dentro de la comunidad de La Palizúa.

2. En su opinión ¿Cómo ha sido el trabajo que ha hecho el Centro de Memoria Histórica en su comunidad?

3. ¿Cuál fue su participación y la de la comunidad en la elaboración de la novela gráfica "La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha"?

4. ¿Por qué la comunidad escogió hacer una novela gráfica para contar su historia?

5. ¿De qué forma la elaboración de esta novela gráfica contribuye a la reparación simbólica de los miembros de la comunidad?

6. ¿Qué opinión tiene de la novela gráfica?

7. ¿Actualmente esta novela gráfica es utilizada dentro de la comunidad? Si es así ¿de qué forma es utilizada?

Abel: El rol mío son, gestor de memoria, comite de impulso, lider de víctima, corfirmadot de la mesa de víctima del municipio de San Ángel (sic)

Abel: Dos)uno de los mejores en palizua en las tres etapas. (sic)

Abel: Gestor de memoria de archivos

Abel: 4) para que fuera difundida en las escuelas y colegio y los niños conozcan la historia de palizua (sic)

Abel: Contribuye a la reflexión para que de nuestra historia y para que no se vuelva a repetir. (sic)

Abel: 6) que es buena y didáctica

Abel: *Didáctica y se le está dando a los niños el la educación del territorio. (sic)*

Laura: *Sr. Abel me puede explicar un poco más en qué consiste su rol como gestor de memoria. Me interesa saber qué funciones cumple en ese papel, si ha recibido alguna formación por parte del centro de memoria o de otra entidad para este trabajo*

Abel: *Se creó un Comité de gestor de memoria fuimos los en cargado de recolectar la mayor parte de la información junto con Nuri y sus compañeros (sic)*

Laura: *¿Y han continuado haciendo estas iniciativas de recolección de memorias en la comunidad después del trabajo del centro de memoria? Si es así, ¿qué tipo de trabajo hacen?*

Abel: *No el trabajo término con la entrega de la cartillas (sic)*

Laura: *¿Y para usted y para su comunidad cuáles eran las cosas más importantes que querían que quedaran plasmadas en la novela gráfica?*

Abel: *Toda las vivencias y luchas de de nuestro territorio el sufrimiento que vivimos con el desplazamiento. (sic)*

Laura: *Muchas gracias por sus respuestas, Sr. Abel. Me servirán en mi investigación. Si usted tiene alguna pregunta sobre mi trabajo o sobre la entrevista estaré pendiente. Saludos.*