

La presencia del documento y el archivo en la serie de cómics “¡Todo Bien! Historias de perdón y reconciliación”

Laura Andrade Quintero / Universidad Iberoamericana CDMX

Marcos iniciales

En su libro *Los muertos indóciles*, Cristina Rivera Garza llama la atención sobre la estela de muerte que ha transitado por el territorio mexicano durante los últimos años y que no ha parado de crecer desde el sexenio de Felipe Calderón y su denominada guerra contra el narco (2013, 18). La autora se pregunta qué implica escribir en medio de una necrópolis, qué prácticas se desprenden de este escenario y qué tipos de ejercicios de lectura y escritura estamos efectuando dadas las condiciones de muerte y violencia que nos rodean. Este artículo traslada estas preguntas al contexto colombiano e indaga específicamente por las prácticas documentales que se están dando en el cómic de este país en torno a algunas historias del conflicto armado.

La imagen de la necrópolis usada por Rivera Garza es igualmente potente para ilustrar lo que ha sucedido en Colombia en tantos años de guerra. El informe presentado en 2022 por la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición calcula que entre 1985 y 2018 el conflicto armado causó aproximadamente 450.664 muertes, aunque el subregistro habla de que pueden llegar a ser unas 800.000 víctimas. Asimismo, se cuenta que entre 1985 y 2016 fueron desaparecidas forzosamente unas 121.768 personas; cifra que podría aumentar hasta 210.000, debido igualmente al subregistro que se tiene de estos casos (Comisión de la Verdad, 2022). Sin lugar a duda, el territorio colombiano también es un gran cementerio en el que los muertos siempre han estado latentes, y gracias a diversas iniciativas para activar las memorias, recolectar documentos y conformar archivos salen constantemente a recordarnos su presencia ausente.

Estos marcos iniciales son útiles para identificar algunas de las temáticas que han provocado el auge de múltiples formas documentales que han tomado fuerza en los últimos años, mostrando la inminente urgencia de hacer memoria y a la vez de preguntarnos críticamente por sus usos. Teniendo en cuenta lo anterior, el propósito de este artículo es abordar la práctica documental del cómic para analizar su construcción como una forma de *desapropiación* de la voz autoral, siguiendo las ideas de Rivera Garza, que tiende hacia los usos colectivos o comunitarios de las diferentes voces que allí confluyen. Asimismo, busca examinar cómo el uso del registro, de los

documentos y de los rastros sirve para despertar esa necrópolis que debe ser desenterrada.

Para llevar a cabo este propósito, tomo el caso particular de “¡Todo Bien! Historias de perdón y reconciliación”, una serie de diez cómics documentales publicados en 2020 por el periódico colombiano *El Espectador*, tanto en formato impreso como en formato web en su página de internet y en su canal de *YouTube* en forma de animación¹. Para su desarrollo gráfico y conceptual contó con la participación del colectivo Entreviñetas, una iniciativa colombiana para el cómic, el dibujo y la lectura; Tomás Arango (Nomás Cómics), en el dibujo y guion de las historietas; y Alejandro Marulanda en la animación. La investigación y documentación de estos cómics estuvo a cargo del proyecto “Colombia 2020” de este periódico, específicamente de su capítulo “Colombia en transición”, que busca ser una campaña pedagógica y periodística en torno a temas relacionados con el conflicto armado en Colombia y con el estado de la implementación de los acuerdos de paz en lo relacionado con la justicia transicional. Estos episodios fueron pensados como narraciones breves en un formato que favoreciera su divulgación para diversas audiencias y las historias que cuentan giran alrededor de las temáticas del perdón y la reconciliación en medio de distintos hechos ligados al largo conflicto armado que ha vivido este país.

La selección de los cómics “¡Todo bien! Historias de perdón y reconciliación” para la escritura de este artículo obedece, principalmente, a la identificación de diferentes tipos de documentación que fueron utilizados su elaboración. Es posible contrastar los episodios con material de archivo de vídeo y fotografía que posteriormente fue utilizado para ser remediado en forma de dibujo. Asimismo, los testimonios de algunas de las víctimas y victimarios representados son utilizados como otro tipo de registro a partir del cual se construyen las narraciones breves. En este sentido, los diez cómics que conforman la serie actúan como una especie de archivo en el que cada historia nos ofrece una mirada a los procesos que se están llevando a cabo para propiciar espacios de reconciliación en medio del conflicto que aún persiste en muchas partes del territorio colombiano. Por otro lado, la propuesta gráfica proporciona múltiples elementos de análisis que son enfatizados por el estilo empleado para representar a los personajes de estas historias y los lugares que habitan, así como por la capacidad de síntesis del cómic para retratar de

forma potente algunos de los hechos que se desprenden de la guerra.

Documento como presencia en el cómic documental

Paul Ricoeur afirma que “la historia es totalmente escritura: desde los archivos a los textos de historiadores, escritos, publicados, dados para leer” (2003, 311). Nuestra cultura, como también lo señala Maurizio Ferraris en *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*, ha tendido y sigue tendiendo hacia el registro, hacia las prácticas que permiten inscribir de múltiples maneras los diferentes hechos de la vida social e individual. Nuestra comunicación se da en la medida en que dejamos rastros, trazos, huellas, inscripciones y registros de esos actos de lenguaje por medio de diversas tecnologías.

Ahora bien, el momento actual nos lleva a extender lo que entendemos por escritura hacia otras materialidades como la del cómic, que si bien, en algunos casos, incluye el componente escrito, en otros prescinde de él, pues la imagen en sí misma, con las transiciones y yuxtaposiciones temporales y espaciales que permiten las viñetas, es más que suficiente para completar el proceso de registro. De ahí que un rasgo que comparten las obras de narrativa gráfica, y en particular las de tipo documental, es una inclinación por registrar insistentemente. Con esto me refiero a que, además de tener como punto de partida los diferentes documentos, testimonios, fotografías, etc., que utilizan, posteriormente éstos son registrados nuevamente a través del dibujo, del guion y de la narración construida a lo largo de las obras.

Los cómics en los que se representan hechos reales o históricos han sido denominados de diferentes formas dependiendo del tratamiento que hacen de dichos sucesos y de los recursos empleados para representar el componente factual del que están hechas sus historias. Términos como cómic de no ficción (Duncan et al. 2016), novela gráfica histórica (García 2014), cómic periodístico (Worcester 2017, Weber y Rall 2017) cómic reportaje (Melero 2012), novela gráfica documental (Adams 2008) o cómic documental (Mickwitz 2016, Chute 2016, Schmid 2021) son algunos de los que se pueden rastrear en la literatura que se ha producido en torno a este género. Se le atribuyen características particulares a cada uno de ellos, pero es posible afirmar que todos comparten el propósito de representar eventos reales de una determinada manera validando un punto de vista o argumento específico (Schmid 2021, 2).

Aunque estos términos pueden superponerse en ciertos aspectos y no siempre hay límites estrictos entre ellos, cada uno tiene un enfoque y una finalidad ligeramente diferentes en la representación de hechos reales. Habría que pensar estas diferencias en función de cómo abordan al referente, es decir, preguntarse si las obras buscan historizar las circunstancias

narradas, si emplean las metodologías y herramientas del periodismo para reportar sobre un hecho en particular o si ahondan en los sucesos por medio del testimonio, de las fuentes de archivo y de los documentos que de allí puedan emerger. Estas acciones pueden incluso combinarse de acuerdo con la finalidad que se persigue con cada cómic.

Este artículo se decanta por la denominación *cómic documental* puesto que es un concepto abarcador. Por un lado, resulta propicia para describir la serie de cómics “¡Todo bien! Historias de perdón y reconciliación”, compuesta por una multiplicidad de documentos de diferente naturaleza que conforman a su vez un archivo de los acontecimientos narrados. Asimismo, el término *documental* que acompaña a este tipo de cómics permite configurar la respuesta que se pretende obtener por parte de los lectores, puesto que se entiende lo documental como “visual (but not exclusively so), narrative, and performative representation, and a mode of address through which audiences and readers are invited to accept that the persons, events, and encounters signified are actual rather than imagined” (Mickwitz 2016, 9). De esta manera, el componente veritativo cobra especial relevancia, ya que por medio de los recursos y estrategias que emplean este tipo de cómics se busca reforzar la idea de que todo lo narrado y representado efectivamente está anclado en la realidad, y que, si bien pueden recurrir a elementos ficcionales con fines narrativos, la historia que se cuenta y los documentos que la sostienen tienen un sustento verídico y constatable. Por otro lado, este término sirve para agrupar a la profusa cantidad de obras que se valen de diversos tipos de evidencias para construir una narrativa que combina la imagen y el texto y en las que “the aspect of materializing observations is essential” (Schmid 2021, 10).

Como sostuve anteriormente, el cómic documental está hecho de documentos. Antes de pensar en el guion o en los dibujos que lo componen, existe un proceso de investigación enteramente dedicado a recolectar y procesar todo tipo de documentos: fotografías, vídeos, entrevistas, correspondencia, sentencias judiciales, periódicos, testimonios, entre muchos otros. Así, su elaboración se convierte en una práctica de desenterrar los archivos, de escarbar en los restos del pasado, en las huellas y en los vestigios de hechos de otro tiempo. Podríamos definirlo como una práctica que ve en los documentos la oportunidad de traer al presente las ruinas del pasado, en una operación que no busca ser restaurativa, en el sentido de simplemente volver a determinado momento para hacer memoria, sino de cuestionar el recuerdo y desestabilizar las historias ya instauradas desde lo oficial (Garramuño 2015, 46).

En el libro *Disaster drawn: Visual witness, Comics and Documentary Form*, Hillary Chute sostiene que los cómics documentales pueden reproducir de forma excepcional la memoria de 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, Chute considera que, así como el cómic permite registrar hechos como forma de evidencia en cada uno 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 historietista 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 (Chute 2016, 2).

La idea de que en los paneles se pueden presentar pruebas de lo que se está narrando se vincula con el concepto de “evidencia icónica” de Gottfried Boehm, que retoman Wibke Weber y Hans-Martin Rall para referirse a la autenticidad en el cómic periodístico (2017, 383). Esta evidencia presente en las imágenes le permite al historietista 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. Boehm sostiene que “Las evidencias ponen los hechos en tiempo *presente*. Afirman *su validez* creando presencia. Las pruebas visualizan, presentan, enfocan, crean claridad y perspicacia”² (2008, 15). Si tomamos lo anterior para pensar en el cómic documental, observamos que, cuando se muestran diferentes tipos de evidencia por medio del dibujo, éstas se actualizan al situarlas en el presente de la lectura. Su existencia dentro de las viñetas es una forma de hacer visibles cosas o situaciones, pues todo lo que está dentro de la imagen es considerado como información que aporta pruebas.

Para ilustrar el concepto de “evidencia icónica”, podemos remitirnos a algunas escenas de la serie de cómics “¡Todo bien! Historias de perdón y reconciliación” en las que se hace uso de recursos como mapas, inclusión de fechas referidas a eventos específicos, nombres de frentes guerrilleros, indumentaria del ELN (Ejército de Liberación Nacional), entre otro tipo de registros que se emplean a lo largo de los episodios. En este caso en particular, tomamos dos viñetas de los episodios 7 “Macayepo y Chengue: la reconciliación y la resistencia de los Montes de María” y 8 “San Luis, el pueblo que hizo respetar las normas de la guerra” (Fig. 1 y 2) (Colombia +20, 2020). Al emplear estos elementos se localiza tanto espacial como temporalmente a los lectores y se les ubica en un contexto específico en el que ciertos actores cobran relevancia para entender las circunstancias que han vivido los habitantes de estos territorios.



Fig. 1 Episodio 7: “Macayepo y Chengue: la reconciliación y la resistencia de los Montes de María”. YouTube



Fig. 2 Episodio 8: “San Luis, el pueblo que hizo respetar las normas de la guerra”. YouTube

Este ejemplo sirve para reafirmar lo planteado por Boehm, puesto que las evidencias presentes en estas viñetas (Fig. 1 y 2) logran traer al presente los hechos que se narran por medio de las imágenes. De alguna manera, al focalizar la atención por medio de pruebas como el mapa que localiza la región en donde suceden los hechos, también nos transporta al contexto de violencia del cual hacen parte. Ocurre lo mismo con la segunda viñeta, en la que se empieza a establecer una cronología de las incursiones de la guerrilla del ELN en San Luis y se nombran algunas de sus tácticas de intimidación para diferenciar a los diferentes actores armados que intervienen en el conflicto. Toda esta información, que nos llega por medio de la imagen y de la combinación con múltiples paratextos, refuerza la verosimilitud de lo que cuenta cada episodio confrontándonos con un pasado que ciertamente tiene implicaciones en el presente de esas comunidades.

Siguiendo esta línea, Jeff Adams ubica el trabajo de este tipo de cómics y novelas gráficas dentro del realismo social y aclara que “The term realism is frequently conflated with mimesis, or “likeness” of depiction [...] however, realism refers to political critiques of beliefs and values, as opposed to the correspondence of depictions to (pre-existing) ideas about lifelike representations” (2018, 9). Así, enfatiza que dentro de estas obras el realismo no está referido, o al menos no del todo, a qué tan reales son las imágenes que presentan, sino a la crítica que pueden establecer de los sistemas de creencias y valores existentes, y por ende subraya su potencial político y ético para representar sucesos de lo real.

De igual forma, señala que “documentary graphic novels can be considered as examples of realism in the context of the forms of the states in which were created, and towards which they offered a critical commentary” (2018, 40). En consecuencia, las obras que entran en lo que denominamos cómic documental se originan como una respuesta a determinados contextos en los que es esencial ofrecer una crítica a los modos de narrar el pasado y de poner en acción otros relatos diferentes al hegemónico. Si bien las temáticas abordadas en este tipo de cómics pueden ser muy diversas, existe una tendencia que resulta particularmente interesante para esta investigación, y es la de representar eventos de profundo impacto social y político que adquieren relevancia en un determinado momento por esfuerzos colectivos de hacer memoria sobre ciertos hechos o porque las circunstancias institucionales propician plataformas para que las historias que están dentro de las grandes narrativas sean contadas.

Lo anterior permite caracterizar otro aspecto de este tipo de obras y subrayar una de las razones de la elección del término *documental* por encima de otros como reportaje o periodístico. El cómic documental implica una parte investigativa que conlleva períodos de tiempo extensos para recolectar y procesar todos los recursos que luego serán paratextos del cómic y que, a su vez, funcionan como sustento de la historia que se está narrando. En este sentido, no necesariamente se

cuenta un hecho conforme está sucediendo, es decir, el artista y demás personas involucradas no están presenciando la situación y documentando cómo ocurrió en el momento. Esto estaría más asociado al llamado “cómic reportaje”, en el que existe participación por parte del artista o de quienes investigan directamente en el desarrollo de los hechos, ubicándose así también como testigos de los acontecimientos.

Otro aspecto relevante para comprender cómo funciona el cómic documental es la subjetividad inherente a las imágenes dibujadas. Las decisiones que el historietista toma al dibujar son deliberadas, su mirada plasmada en la imagen 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. La naturaleza subjetiva del trazo del dibujante podría dar lugar a críticas sobre su capacidad para retratar fielmente los hechos, como se supone sí lo hace la fotografía. Esta subjetividad inherente podría poner en duda la fiabilidad del relato, pero, de hecho, al hacerla explícita los historietistas declaran a los lectores que no pretenden ser objetivos y que cuentan una historia desde una toma de posición. Entonces, la fuerza radica en el hecho de que los lectores son conscientes de que las imágenes dibujadas son una interpretación del autor. De esta manera, la subjetividad se convierte no sólo en una característica, sino en una virtud de estos cómics.

Estas preguntas abren otra discusión, pues al aportar evidencia sobre un hecho por medio de documentos, el cómic busca la verosimilitud, busca que quienes leemos podamos remitirnos a la fotografía, al vídeo del cual fue tomada la captura que ahora es dibujo, a la sentencia judicial, al periódico, etc. En este orden de ideas, dichos documentos son la prueba de que algo ocurrió y de que podemos corroborar y contrastar la imagen dibujada en el cómic con soportes fuera de él. Sin embargo, la presencia del documento, y el inevitable pasado que trae al presente, más que buscar la verificación de un hecho como cierto, subraya los procesos de producción de memoria que se activan al materializar las evidencias en las viñetas. A través de ellas accedemos a la configuración de nuevos relatos, a la puesta en valor de otras voces y a su vez, a la conformación de un nuevo archivo en torno a los hechos que se narran.

Como ya lo hemos podido constatar, el concepto de documento tiene una especial relevancia para la construcción de estos cómics. Para definirlo, Maurizio Ferraris establece una jerarquía entre huella, registro e inscripción. La huella, que estaría en la parte más baja de la pirámide, se refiere a cualquier tipo de modificación sobre una superficie en la que queda grabado algo que ya no está, una presencia ausente. A continuación, el registro hace referencia a las huellas que se depositan en nuestra mente, y que por su carácter externo han sido representadas a través de un medio específico. Son huellas que, al estar en nuestra memoria, podemos reconocer, y en ese sentido son a la vez rastro y “dispositivo de

inscripción” (2013, 178). Finalmente, y en la parte más alta de la jerarquía, se encuentra la inscripción, que no sería otra cosa que todos aquellos registros que al ser socializados se convierten en objetos comunes (2013, 177-178).

Los documentos, que podríamos definir como cualquier tipo de inscripción con valor institucional (Ferraris 2013, 249), pueden ser de tipo histórico, informativo o jurídico. Vemos que el cómic documental puede llegar a hacer uso de los tres, pues los actos sociales que representa son de diferente naturaleza, y de este modo serán leídos como los síntomas que provocaron la existencia de dichos documentos. En la Fig. 3, perteneciente al episodio 5 de la serie, “La madre que perdonó a quienes desaparecieron a su hijo” (Colombia +20, 2020), vemos algunos de los posibles usos del documento. Por un lado, y como lo señalo al incluir la captura de pantalla de la Fig. 4 del encuentro “Hablemos de verdad” (Colombia +20, 2019) realizado en Cúcuta, Colombia en 2019, el cómic usa material de archivo, en este caso de vídeo para llevar

esas imágenes al dibujo y representar no sólo dicho momento, sino para intercalarlo con las capas de memoria que están en el testimonio de la madre que busca a su hijo desaparecido. Este ejemplo nos sirve para comprender que las diferentes tipologías de documento pueden coexistir en el cómic, ya que el artista y quien elaboró el guion recurren a vídeos que podríamos clasificar como históricos o informativos, y si vamos más allá, las declaraciones del excomandante de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), organización paramilitar que operó entre 1997 y 2006, Jorge Iván Laverde “El Iguano”, han sido documento judicial como parte de los procesos penales en su contra. Por último, y no menos importante, la imagen de la señora Gladys Vargas nos muestra otro tipo de documento, el testimonio: el registro fónico de una conversación que ocurrió entre un exmiembro de las Autodefensas y una mujer que desesperadamente busca a su hijo. La materialidad de la voz es registrada por medio del dibujo y es devuelta al presente de la lectura en forma de un nuevo documento.



Fig. 3. Episodio 5: “La madre que perdonó a quienes desaparecieron a su hijo”. YouTube



Fig. 4. “En vivo: Jorge Iván Laverde y Emiro Roperero hablan sobre las verdades de la guerra en Norte de Santander”. Captura de vídeo. YouTube

Este ejemplo nos sirve también para pensar el uso que hace el cómic de las imágenes provenientes de otros medios. En este caso se tomó el material de vídeo del encuentro realizado en 2019 para confrontar a excomandantes de las AUC con las víctimas de crímenes como la desaparición forzada. Entre las asistentes del encuentro había madres como Gladys Vargas, la mujer que aparece tanto en la viñeta (Fig. 3) como en la captura del vídeo (Fig. 4), que intervinieron para indagar por el paradero de sus hijos, desaparecidos hace ya varios años. Este tránsito de un medio a otro, tanto de la imagen grabada en vídeo, como del testimonio que da la mujer en su intervención pública y la respuesta que obtiene del excomandante, llevan a cabo un proceso de remediación transparente. Cuando esto sucede, un nuevo medio busca hacer que el usuario olvide la mediación y se sumerja directamente en la experiencia mediática. Esto se logra mediante la incorporación de elementos de los medios anteriores de manera transparente, con el objetivo de mejorar la experiencia del usuario, en este caso el lector (Bolter y Grusin 2000, 272-273).

La remediación transparente en un cómic documental se manifiesta a través de la cuidadosa integración de elementos de otros medios para potenciar el sentido de autenticidad y la credibilidad de la narrativa, sin sacrificar la experiencia estética o narrativa del lector. Esto puede observarse en el uso de fotografías reales para representar lugares, personas o eventos específicos dentro del cómic. Estas imágenes fotográficas proporcionan un nivel de detalle y realismo que complementa la estilización visual de los dibujos, ofreciendo al lector una representación más auténtica de la realidad documentada. En lugar de sintetizar estos testimonios en diálogos ficticios, el cómic puede incluir extractos textuales o transcripciones de entrevistas, permitiendo al lector conectarse directamente con las voces y experiencias de las personas involucradas en los eventos documentados, como es el caso del intercambio que se da en el episodio 5 de la serie (Fig. 3).

Este enfoque de remediación transparente no solo enriquece la experiencia de lectura del cómic documental, sino que también fortalece su capacidad para transmitir la realidad de manera efectiva y convincente. Al integrar elementos visuales y textuales de otros medios, como fotografías reales, videos y testimonios auténticos, estas obras establecen una conexión más directa con la realidad documentada, permitiendo al lector sumergirse más profundamente en la historia y comprender mejor las experiencias y perspectivas de los sujetos retratados. En última instancia, la remediación transparente en el cómic documental no solo refleja la complejidad de la realidad, sino que también resalta el potencial del medio para servir como una poderosa herramienta de representación y reflexión sobre los eventos y temas históricos.

A partir de esto, se puede establecer una conexión con el uso de la voz bajo la forma del testimonio, al que ya hemos caracterizado como documento por ser un acto social que se inscribe como objeto y que en ciertos contextos está cargado

de valor institucional. Paul Ricoeur afirma que “no habrá que olvidar que no todo comienza en los archivos, sino con el testimonio, no tenemos, en última instancia, nada mejor que el testimonio para asegurarnos de que algo ocurrió” (2003, 192). La relevancia que confiere al testimonio nos lleva a preguntarnos por la naturaleza de este tipo de registro. La voz, la materia fónica que vehicula el testimonio, también deja un rastro gracias a su sonoridad; aún si no es grabada por medio de alguna tecnología, quien escucha sirve como una suerte de superficie sobre la cual quedan inscritas esas palabras. Como analizo en el siguiente apartado, dar testimonio sería entonces otra manera en la que ejercemos unas prácticas de documentación a través de las cuáles conformamos un archivo.

Desapropiación de la voz y usos del archivo

El cómic documental, por su construcción misma, es producto de acciones que involucran a múltiples personas en el proceso, y en este sentido se constituyen como comunidades de escritura y lectura que trastocan la idea de autoría. Estas comunidades de trabajo, que incluyen, en muchos casos, a guionistas, investigadores, ilustradores, instituciones, etc., además, conforman nuevas redes a través de la lectura de las obras que tienden puentes hacia quienes las leemos. Es claro que la idea de autoría siempre ha sido diferente en el cómic si la comparamos a la de la obra literaria en su concepción tradicional. Sin embargo, quisiera recalcar que las comunidades que crea el cómic documental reúnen además diversas disciplinas y diferentes modos de aproximación a la obra. Con esto me refiero a que las capas que lo componen: imagen, texto, testimonio y documentos, son pensadas, realizadas, escritas y recabadas a partir de numerosas técnicas que van desde lo periodístico con la entrevista, al trabajo de archivo, de contraste de fuentes y de gestión de memorias.

Como bien señala Rivera Garza, las prácticas documentales:

no únicamente han cuestionado el carácter indisputable de la agencia autoral en la producción de sentido de un texto, sino que también han planteado preguntas de relevancia estética y política sobre las maneras en que se genera, distribuye y archiva la voz alterada: la voz del otro (2013, 48).

La pregunta por la utilización de la voz en el cómic documental, tanto la autoral como la de quien testimonia, es de suma importancia, puesto que además de romper con la figura única del autor a través de diferentes mecanismos, usa múltiples voces que a su vez acaban con la gastada idea de “dar voz a los que no tienen voz”. Las voces que se presentan en el cómic tienen cierta autonomía, nadie habla por ellas o usa su voz como una réplica que cuenta otra historia. En el caso de estos cómics la voz se distribuye por medio de diferentes registros que permiten ir al pasado del hecho doloroso

y volver al presente en el que se narra. El tratamiento que recibe la voz en este caso se hace por medio del archivo que contiene cada viñeta. El testimonio de las víctimas contenido en cada cuadro, a pesar de haber sufrido una especie de traducción de lo sonoro a lo visual y textual, muestra *sus* palabras, *su* gestualidad, *su* rostro.

Tomemos como ejemplo el Episodio 3: “La universidad de paz que nació en el Chocó” (Colombia +20, 2020). Esta historia se desarrolla en la comunidad de Cacarica en el departamento del Chocó, en donde grupos paramilitares y el ejército colombiano iniciaron de forma conjunta las operaciones Cacarica y Génesis en febrero de 1997 con el pretexto de buscar miembros de la guerrilla entre la población civil. La incursión, que fue tremendamente violenta por su uso de bombardeos, disparos, ráfagas de fúsil y granadas, provocó el desplazamiento forzado de más de 2.500 personas y dejó al menos 86 personas muertas.

El cómic no se queda solamente en los hechos de la toma violenta, de hecho, este acontecimiento no es su punto central. Después de dos años, muchos de los habitantes regresaron a Cacarica, pero tuvieron que adentrarse más en la selva para



Fig. 5 y 6. Episodio 3: “La universidad de paz que nació en el Chocó”. YouTube

El empleo de las voces individuales que cuentan historias colectivas también representa un ejercicio más reflexivo acerca de los usos de la memoria. Tomar una posición sobre cómo se cuenta determinado hecho a partir de historias particulares es una apuesta por una reconstrucción del pasado que se sabe fragmentaria y nunca completa. Svetlana Boym nos habla de una nostalgia reflexiva que “cherishes shattered fragments of memory and temporalizes space” (2001, 49). En este sentido hablamos de un uso muy particular de la memoria, ya que no se la utiliza para confirmar el pasado, para corroborar un relato ya establecido. Por el contrario, la memoria que se evoca a partir de una nostalgia reflexiva pone el énfasis sobre el carácter de incompletud de nuestra capacidad de recordar y

reconstruir sus asentamientos debido a las presiones de los paramilitares. En 2019, 22 años después del ataque, las víctimas se reunieron con algunos de los responsables de las AUC, así como con organizaciones sociales, para inaugurar la primera sede de la Universidad de la Paz (Fig. 5). Esta iniciativa busca impulsar la educación de los miembros de la comunidad desde los saberes locales con un fuerte énfasis en lo socioambiental. Por su parte, la Fig. 6 muestra a una de las mujeres que sobrevivió al ataque en 1997 y que ahora hace parte de quienes usan su voz para hacer memoria y crear nuevos espacios de convivencia y diálogo con la comunidad. El uso de su voz no tiene un fin victimizante; por el contrario, busca mostrarla como pieza clave de los procesos de convivencia y reconstrucción de comunidad que se están dando en Cacarica. Y esto podemos leerlo tanto en sus palabras como en la gestualidad plasmada a través del dibujo, pues no debemos olvidar que el componente visual es parte fundamental de la escena: su mano tomando el micrófono con firmeza, su rostro alzado con orgullo y su mirada decidida son otros elementos de la imagen que dan cuenta del uso de la voz, no sólo en su registro textual o sonoro, sino también en su corporalidad. Citando a Rivera Garza, “la ficción documental no rescata voces sino que devela (y produce al develar) autores” (2013, 115).

cuestiona la idea de un pasado histórico inamovible al que se venera y protege.

Las historias que se cuentan en la serie de cómics “¡Todo bien! Historias de perdón y reconciliación” parten de una toma de distancia frente a hechos dolorosos y violentos que sin duda alguna se aferran a la memoria y a los cuerpos de quienes los vivieron. Sin embargo, el hecho de mirar esos eventos desde el horizonte del perdón y la reconciliación, que en sí mismo implica un alejamiento y un observar en perspectiva, permite llevar a cabo un ejercicio, una práctica, o más que eso un trabajo que si bien es difícil es más que necesario. Boym afirma que a quienes hacen un uso reflexivo de

su memoria “This defamiliarization and sense of distance drives them to tell their story, to narrate the relationship between past, present and future” (2001, 50), es decir que, además de reconocer la intersección de tiempos que se da al recordar, tienen la necesidad de hacer material esa rememoración a través de la voz que solamente se canaliza en el aquí y ahora que brinda el presente.

Rivera Garza considera que “la escritura documental, tanto en prosa como en verso, trae al presente un pasado que está a punto de ser aquí” (2013, 114). Podríamos pensar estos cómics como una de esas formas en las que el pasado se nos hace visibles en el presente, y en las que la memoria no es sólo un espacio que habitamos a través del recuerdo. Si pensamos en estas viñetas como diversas capas temporales y espaciales que se superponen, podemos entrever la idea de que en su exposición se construyen como “puro presente” (Garramuño 2015, 44). Al tomar los restos que sobreviven de ese pasado, idea que Florencia Garramuño retoma de Georges Didi-Huberman, podemos examinar cómo sus efectos perduran en nuestro presente, cómo las acciones y hechos del pasado persisten casi como un fantasma.

Hacer una distinción entre i. Memoria y recuerdo y ii. Archivo, vestigio, huella y presencia, nos permite entender mejor cómo se devela el presente en estos cómics. Uno de los usos del archivo es posibilitar la memoria, tomar el recuerdo y hacer que se desplace hasta el presente para rememorar. Sin embargo, la fuerza del archivo no estaría allí, radicaría más bien en su poder destabilizador de memorias oficiales o hegemónicas, “puesto que en sus estantes y vitrinas puede siempre habitar escondido un documento o un objeto que desdiga o corrija esas historias” (Foster en Garramuño 2015, 46). Además, y no menos importante, al usar el archivo se exhibe, se hace presente “la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias” (Garramuño 2015, 46-47). Pensar en esa materialidad es atender a la invitación que nos hace Rivera Garza: “Hay que «tocar» a los documentos” (2013, 128), y al hacerlo no concebimos al archivo como algo estático guardado en el pasado, sino como una práctica dinámica y viva que se ancla en el presente.



Fig. 7. Episodio 3: “La universidad de paz que nació en el Chocó”. YouTube

La viñeta de la Fig. 7 ilustra el momento del asalto a Cacarica, vemos rostros horrorizados, hombres amarrados a árboles, una madre que protege a su bebé. Como figuras centrales de la escena hay dos miembros de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) con la cara cubierta y con toda la indumentaria militar propia de este grupo. Finalmente, y casi como una sombra, vemos a un hombre sosteniendo la cabeza de otra persona y alzando violentamente un machete cubierto de sangre.

Sin embargo, los sucesos narrados en esta secuencia sólo vuelven al pasado por su relación con el presente. La violencia toma de la que fue víctima esta comunidad y el posterior desplazamiento forzado de sus habitantes dieron paso a la explotación legal e ilegal del territorio por parte de diferentes

industrias, dejando ver las motivaciones reales que se escondían detrás de tales hechos. El asesinato de Marino López, representado en la viñeta, no es solamente la imagen de su muerte. Es también la de los 795 sindicalistas muertos en el Urabá entre 1985 y 2002 o la de los 1456 líderes y lideresas sociales y 412 firmantes asesinados desde la firma del acuerdo de paz en 2016.

Al hacer esto el cómic trae una imagen del pasado que funciona para explicar el presente. El tiempo de la narración, dado por los cuadros de texto, entra en tensión con el tiempo de la imagen, y así, podemos establecer puntos de encuentro entre aquel febrero de 1997 y el panorama sombrío que viven hoy quienes luchan por el territorio y la comunidad en muchas zonas de Colombia. Allí reside la fuerza de la combinación entre lo documental y el cómic, en la posibilidad de

hacer uso del archivo para hacer memoria, pero, sobre todo, y tal vez más importante, para entender que ese pasado contenido en el documento también es presente, un presente que nos interpela y persistentemente nos llama a desenterrarlo.

El siguiente ejemplo, tomado del Episodio 2: “Ritual del perdón en Dabeiba: la reconciliación que apenas comienza”

(Colombia +20, 2020), en el que se habla sobre el encuentro entre indígenas Embera-Katío, provenientes de Dabeiba, Antioquia, con representantes de la extinta guerrilla de las FARC-EP para hacer un pacto de perdón por los hechos violentos de los que esta comunidad fue víctima en medio de los enfrentamientos entre este grupo y las AUC durante la década de los noventa y comienzos de los 2000 (Fig. 8).



Fig. 8. Episodio 1: “Ritual del perdón en Dabeiba: la reconciliación que apenas comienza”. YouTube

Para hablar de este episodio, cabe también señalar la importancia de la creación de la Justicia Especial para la paz (JEP), el tribunal encargado de investigar y juzgar los crímenes cometidos durante el conflicto armado. Gracias a las investigaciones y las acciones de la JEP se han empezado a esclarecer casos tan terribles como el de los llamados “falsos positivos”, que en realidad fueron crímenes de Estado en los que el Ejército de Colombia asesinó civiles para

hacerlos pasar por bajas en combate con diferentes grupos armados. Uno de los más recientes hallazgos de esta jurisdicción apunta que hasta el momento se cuentan 6.402 casos de falsos positivos entre 2002 y 2008. La existencia de la JEP ha hecho posible también la localización de numerosas fosas comunes a lo largo del país, siendo una de las más grandes la encontrada precisamente en el cementerio de Dabeiba, Antioquia (Fig. 9).



Fig. 9. Episodio 2: “Del odio a la reconciliación: las madres que perdonaron a quienes desaparecieron a sus hijos”. YouTube

Recordemos aquí el poema “Dabeiba” de María Mercedes Carranza, como otra de esas voces, otro de esos documentos que nos arroja del pasado al presente:

El río es dulce aquíen Dabeiba
y lleva rosas rojas
esparcidas en las aguas.
No son rosas,
es la sangre
que toma otros caminos. (8)

Podríamos hacer aquí el ejercicio de leer tanto el poema como la viñeta de la Fig. 8 conjuntamente. En la imagen, un grupo de mujeres indígenas lloran tendidas sobre un ataúd, varias velas iluminan alrededor, el dolor de la pérdida es perceptible en el rostro de una de ellas. Una niña observa la escena desde la esquina, su expresión y la postura de su cuerpo nos indican que siente miedo ante la incompreensión de lo que está presenciando. El cuadro de información nos da el contexto de toda la violencia que sufrieron estas comunidades en Dabeiba, y así, terminamos de comprender ese fragmento gráfico que es sólo una parte de todo su sufrimiento. Entonces, ¿cómo leemos el poema de Carranza? Como un recordatorio de los muertos que, desde el agua, desde la tierra en la que crecen las rosas rojas, se enfilan por múltiples caminos para que sus pasos retumben.

Después de haber pensado en los diferentes usos del documento y el archivo en este tipo de cómics, así como en su capacidad para *desapropiar* la voz autoral y develar otras voces, considero que el valor de lo documental dentro de las nuevas materialidades que se tejen desde la escritura está en su poder para situarnos en el presente. Al cuestionar la idea de una única autoría, realizan un “intercambio entre autores y grafías, sistemas de representación y márgenes” (Rivera Garza 2013, 114), y habría que agregar, un intercambio de registros, de la voz a lo visual y textual. Asimismo, el documento que sacamos del archivo para plasmarlo en el cómic nos ubica en el presente a través de prácticas de lectura y visualidad que se dan desde los movimientos corporales que realizamos al observar, constatar, identificar y retener huellas que posteriormente se volverán inscripciones en nuestra memoria. Rivera Garza dice sospechar que el destino de los documentos contenidos en el archivo es “la eternidad o el olvido. Es decir: los muertos” (2013, 106). Me inclino a pensar que a través de prácticas como la de “¡Todo bien! Historias de perdón y reconciliación” traemos a los muertos de vuelta, desenterramos su materialidad que es voz y cuerpo, y la hacemos imagen y texto que luego será consignada en viñetas, ese archivo que se despliega cuadro a cuadro ante nuestros ojos.

Obras citadas

- Adams, Jeff. 2018. *Documentary graphic novels and social realism*. Oxford: P. Lang.
- Boehm, Gottfried. 2008. “Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz” en *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, editado por Gottfried Boehm, Birgit Mersmann y Christian Spies, 15-47. Munich: W. Fink.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Carranza, María Mercedes. 1998. *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Bogotá: Arango Editores.
- Chute, Hillary. 2016. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Harvard University Press.
- Colombia +20. 2019. “En vivo: Jorge Iván Laverde y Emiro Roperó hablan de las verdades de la guerra en Norte de Santander”. YouTube, 15 de agosto de 2019. Vídeo, 3:58:01. https://www.youtube.com/watch?v=j1JA78T_Zwc&ab_channel=Colombia%2B20
- Colombia +20. 2020. “Ritual del perdón en Dabeiba: la reconciliación que apenas comienza”. YouTube, 2 de mayo de 2020. Vídeo, 1:58. https://www.youtube.com/watch?v=Xsg6NckKerk&ab_channel=Colombia%2B20
- Colombia +20. 2020. “La Universidad de Paz que nació en el Chocó”. YouTube, 8 de junio de 2020. Vídeo, 3:03. https://www.youtube.com/watch?v=TPP-2SdOgw8&ab_channel=Colombia%2B20
- Colombia +20. 2020. “La madre que perdonó a quienes desaparecieron a su hijo”. YouTube, 1 de agosto de 2020. Vídeo, 4:13. https://www.youtube.com/watch?v=mEM854afYdA&ab_channel=Colombia%2B20

- Colombia +20. 2020. “Macayepo y Chengue: la reconciliación y resistencia de los Montes de María”. YouTube, 3 de octubre de 2020. Video, 4:01. https://www.youtube.com/watch?v=V3v9zTzd7Oo&ab_channel=Colombia%2B20
- Colombia +20. 2020. “San Luis, el pueblo que hizo respetar las normas de la guerra”. YouTube, 7 de noviembre de 2020. Video, 5:20. https://www.youtube.com/watch?v=Hp0R0iFrMWk&ab_channel=Colombia%2B20
- Comisión de la Verdad. 2022. “Cifras de la Comisión de la Verdad presentadas junto con el Informe Final”. Fecha de acceso 27 de febrero de 2024. <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/principales-cifras-comision-de-la-verdad-informe-final>
- Duncan, Randy, Taylor, Michael Ray y David Stoddard. 2016. *Creating comics as journalism, memoir and nonfiction*. New York: Routledge.
- Ferraris, Maurizio. 2013. *Documentality. Why It is Necessary to Leave Traces*. Traducido por Richard Davies. New York: Fordham University Press.
- García, Santiago. 2014. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: FCE.
- Melero Domingo, Javier. 2012. “Footnotes in Gaza, El cómic-reportaje como género periodístico”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18 (2): 541-61. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2012.v18.n2.41031.
- Mickwitz, Nina. 2016. *Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ricoeur, Paul. 2003. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira. Madrid: Editorial Trotta
- Rivera Garza, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles*. México, D.F: Ensayo Tusquets Editores.
- Schmid, Johannes C.P. 2021. *Frames and Framing in Documentary Comics*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Weber, Wibke y Hans-Martin Rall. 2017. “Authenticity in comics journalism. Visual strategies for reporting facts.” *Journal of Graphic Novels and Comics* 8, no. 4: 376-397. <https://doi.org/10.1080/21504857.2017.1299020>
- Worcester, Kent. 2017. “Journalistic Comics” en *The Routledge Companion to Comics*, editado por Frank Bramlett, Roy T Cook y Aaron Meskin, 137-45. New York: Routledge.

Notas

1. Para la elaboración de este artículo no se analizaron la totalidad de los cómics que conforman “¡Todo bien! Historias de perdón y reconciliación”. De la serie de diez episodios tomo algunas viñetas como ejemplos para apoyar mi línea argumentativa.
2. Traducción propia del original en alemán.