

“It is actually good that you draw this story”: historias e historia de Colombia en *What Remains* de Camilo Aguirre

Matías Martínez Abeijón / Cleveland State University

En el desarrollo histórico de los cómics en Colombia se combinó por muchos años la resiliencia de autores y lectores con ciertas limitaciones en la disponibilidad de estructuras mercantiles, académicas e intelectuales. Aunque se trata todavía de un proceso en curso, es evidente que en los últimos años se ha producido un gran avance. Juan Alberto Conde Aldana, en su artículo “Del cómic a la novela gráfica: mutaciones editoriales de la historieta colombiana en el siglo XXI”, constata que “los cómics han conquistado un espacio en las librerías colombianas, al lado de obras literarias y demás publicaciones del ámbito del libro” (2019, 71) y que se ha producido “un desplazamiento cultural, del universo del ‘nicho’ y la edición serializada, al universo bibliográfico del ‘circuito de comunicación’ del libro” (71). Dentro de este contexto, la presencia en Colombia de cómics alejados del mundo de la ficción ha dejado de ser anecdótica para generalizarse durante la última década. De la mano de esfuerzos institucionales diversos (véanse los cómics producidos por la Comisión de la Verdad o por el Centro Nacional de Memoria Histórica) o de la labor de editoriales especializadas (Cohete, Rey Naranja o Silueta), se han multiplicado cómics que, en muchos de los casos, trabajan aspectos diversos de la memoria del conflicto, el género biográfico o reivindicaciones diversas.¹ El alcance de la distribución de estas historietas, con frecuencia, se limita en el mejor de los casos al mundo hispanohablante. En este contexto, resulta singular el trabajo de Camilo Aguirre en *What Remains. Personal & Political Histories of Colombia*, la primera historieta publicada directamente en inglés de este autor colombiano, lo que no solo facilita el acceso de su obra a nuevas audiencias, sino que supone la exposición de estas al universo creativo del autor, entre cuyas múltiples características cabe subrayar su compromiso con la representación de la lucha y los retos asociados con el movimiento sindical en Colombia, una perspectiva con escasa o nula presencia en otras formas de cultura popular con temática colombiana disponibles en lengua inglesa.²

A la hora de reseñar las obras más influyentes del cómic colombiano en los últimos años, *Ciervos de bronce* de Camilo Aguirre (2016) aparece citada de manera recurrente. Conde Aldana lo sitúa en el mismo compartimento en el que ubica los trabajos del Centro Nacional de Memoria Histórica, con la voluntad de “promover las prácticas de memoria y reparación en contextos de conflicto y postconflicto” (2019, 67),³

indicando que la obra se integra en “un modelo de orientación política” (67) y enfatiza la importancia de la relación entre padres e hijos, haciendo alusión a la presencia de “eventos y personajes asociados con los movimientos sindicales en Colombia, recogidos de las narraciones del padre del autor” (67). En su reseña del volumen *Comics and Memory in Latin America*, Hendrikje Grunow critica la ausencia en el volumen del pujante contexto colombiano, enfatizando el posicionamiento claro de Aguirre y la relación paternofamiliar, destacando que, al “mostrar a todos los actores en toda su complejidad” (2018, 5) y al “no apostar por una mirada externa” (5), el cómic “es convincente, precisamente, por explicar mejor las aspiraciones y los motivos de los actores” (5).

Aunque esta temática continúe siendo uno de los hilos con los que Aguirre teje la narración de *What Remains*, en el presente artículo se argumenta que su extensión y ambiciones van más allá. Se constituye también en una historia abreviada e ilustrada de Colombia desde el siglo XIX hasta el umbral de la tercera década del siglo XXI con énfasis en el valor de las reivindicaciones colectivas; una autobiografía que entre-laza lo político, lo personal y una narrativa de formación; un álbum de episodios e instantáneas familiares; un ejemplo de la transmisión intergeneracional del conocimiento, un mecanismo para combatir la desinformación y proteger a quienes sufren acoso por su posicionamiento político público; y una investigación con tintes académicos en la seriedad y polifonía de sus fuentes, y con una dimensión metanarrativa respecto a los criterios y los retos a la hora de dar forma al propio cómic que los lectores tienen en sus manos. Para ello, se vale con frecuencia del recurso al testimonio, a la anécdota significativa y a la presentación del universo familiar como microcosmos de asuntos de relevancia nacional.

A la hora de entender los retos con los que las historietas y sus autores se enfrentan en Colombia (y más allá de sus fronteras), en particular cuando se trata de su relación con lo documental y lo político, el segmento titulado “Artist” (Aguirre 2022, 73) es fundamental. En sus primeras viñetas, muestra un patrón recurrente en muchos apartados del texto, que terminará por volverse familiar para los lectores de *What Remains*: gracias a los contactos de Gustavo, su padre, Camilo se aproxima a uno de los antiguos compañeros de lucha en el sindicato para recabar su testimonio.⁴ Las expectativas

asociadas con el intercambio tienen una dimensión individual, esto es, comprender mejor un período determinante para su historia familiar (al que solo puede acceder de manera vicaria), mas también un aspecto colectivo, es decir, ayudar al conocimiento de una etapa traumática de la historia colombiana mediante la documentación de un episodio significativo o ejemplar en la obra que está escribiendo. Es decir, las “historias”, episodios y anécdotas que Aguirre incorpora al relato, contribuyen a la solidez, verosimilitud y documentación de la relación del cómic con la “historia” colombiana en un sentido más amplio. Cuando Camilo se encuentra frente a frente con el entrevistado, este se interesa por las motivaciones y, sobre todo, por la profesión de Camilo, preguntándole si “Are you a lawyer, historian, sociologist...” (Aguirre 2022, 73). La respuesta de Aguirre, “I’m an Artist” (73) desencadena el final abrupto de la conversación, pues su interlocutor se niega a continuar. Aunque incluye en su diatriba una disculpa formulaica, le dice que considera que el arte, esto es, su cómic, no servirá para “get us rights or reparation”, ni tampoco podrá “bring any benefit to the movement” (73), al vaticinar que “you will just do your thing” (73).

Esta minusvaloración de las historietas implica no solo desdén sino también desconocimiento de los antecedentes históricos del cómic en la Colombia de los años 70, con el carácter multidimensional y polifacético de los investigadores liderados por Orlando Fals Borda, entre cuyos productos se encuentran los cómics ilustrados por Uliyanov Chalarka Grijales: “Lomagrande: El Baluarte de Sinú”, “Tinajones: Un pueblo en lucha por la tierra”, “El Boche: Campesino rebelde de Sinú” y “Felicita Campos: La mujer campesina en lucha por la tierra”. Accesibles en fechas más recientes bajo el significativo título *Historia gráfica de la lucha por la tierra en la Costa Atlántica*, como se señala en su introducción, las historietas son la labor de “un equipo integrado por fotógrafo, dibujante, investigadores, dirigentes y bases campesinas” (1985, 4), realizada bajo “la más firme convicción del derecho que tienen las bases o comunidades de recibir de forma ordenada y sistematizada la historia que ellas mismas produjeron, mucho más si ayudan a reconstruirla” (4), encontrándose acompañadas de una lista de fuentes. Es así evidente que Colombia dispone de precedentes que sitúan la labor artística asociada con los cómics lejos de la fútil apropiación y egoísmo oportunista que el docente atribuye a Camilo (Aguirre 2022, 73).

En su introducción al ya mencionado volumen *Comics and Memory in Latin America*, Jorge L. Catalá Carrasco, Paulo Drinot y James Scorer establecen a este respecto que “there is clear evidence of comics participating in historical and political processes and of comics depicting those same processes” (2017, 11). Es más, en historietas previas como *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, el trabajo de Aguirre lo sitúa entre los herederos simbólicos de la labor de Fals Borda y Chalarka Grijales debido a su colaboración con el Centro Nacional de Memoria Histórica, cuya misión incluye

la creación de “escenarios territoriales, participativos y dialógicos, que fortalecen el tejido social y contribuyen a la reparación integral, a la transformación cultural y a la paz” (n.d.).⁵

Desde un punto de vista más técnico, Hillary Chute ha dirigido la atención hacia el carácter garantista que provee el proceso de creación de los cómics, “which calls overt attention to the crafting of histories and historiographies” (2016, 2). En otras palabras, al no poder camuflarse con metáforas de transparencia o el automatismo de los mecanismos de una cámara, los cómics fomentan que los lectores se concienticen de los procesos de mediación que su producción implica y, como consecuencia, los auditen y monitoreen. Esta diferencia con la fotografía y el cine es enfatizada por Chute, quien recuerda que “A comics text has a different relationship to indexicality than, for instance, a photograph does. Marks made on paper by hand are an index of the body in a way that a photograph, “taken” through a lens, is not” (Chute 2016, 20). En el marco de los llamados “situated knowledges” (Mickwitz 2016, 26), el carácter innegable de las mediaciones realizadas por el autor y sus intervenciones sobre el conocimiento no son percibidas como factores que van en detrimento de la verosimilitud y la verdad, sino como apoyos en los que cimentar el discurso: lo que otrora se percibía como debilidad, con el cambio de paradigma, se transforma en “a condition of credibility” (Mickwitz 2016, 26).

En la conferencia sobre procesos creativos de la página de Facebook Dibujos que Hablan (2022), Aguirre proporciona múltiples referencias para comprender el proceso creativo de *What Remains* y, asimismo, da crédito a los referentes teóricos que ayudan a comprender la relación entre su obra y el conflicto colombiano. A este respecto, *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age* de Nina Mickwitz (2016) y *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form* de Hillary Chute (2016) analizan y fundamentan el desarrollo progresivo de los cómics como medio para la documentación, adquiriendo especial fuerza a partir de los comienzos de la década de los setenta del siglo XX. Al internarse en el campo de lo documental, Mickwitz caracteriza a este tipo de cómics como “a register, or mode of address, that invites readers to decode and make sense of them as representations of real historical persons, events, and experiences” (2016, 1) tanto en cuanto “beyond being comics, they share the ambition to mediate actual events and the real world” (2). En esta misma línea, Chute enfatiza el vínculo entre el cómic y los procesos de documentación porque, en lo que a ella atañe, “*Documentary* (as an adjective and a noun) is about the presentation of evidence” (Chute 2016, 2). Esta presencia de personas, eventos, experiencias y testimonios, una búsqueda de evidencia en episodios que individualmente podrían parecer anecdóticos pero que integrados en una estructura narrativa perfilan un conocimiento dinámico, coral e inestable, son los mimbres con los que Aguirre le da forma a *What Remains*. El carácter recurrente y dual del conflicto en Colombia, “a creative force that is not fully devoid of

its destructive meaning” (Fanta Castro, Herrero-Olaizola y Rutter-Jensen 2017, 1), es parte del universo creativo de este tipo de cómics, en la medida en que, como indica Chute, “contemporary comics are part of a long trajectory of works inspired by witnessing war and disaster—works that in turn created new idioms and forms of expression” (2016, 8).⁶

La relación entre padre e hijo es una de las claves de *What Remains*, facilitando que el pasado sindicalista y reivindicativo de Gustavo aparezca mediado por los lazos del afecto paterno-filial y familiar. La trayectoria de Camilo en la historieta funciona como un esfuerzo para honrar, mas también comprender la labor de su progenitor en un pasado histórico conflictivo y peligroso. Su labor se alinea así con los esfuerzos de la posmemoria según esta es caracterizada por Marianne Hirsch, “distinguished from memory by generational distance and from history by a deep personal connection” (1997, 22). El trabajo de la segunda generación (Camilo) por acceder al mundo de la previa (Gustavo) se caracteriza por la conexión afectiva, pero también por la voluntad de alcanzar el “conocimiento situado” al que Mickwitz (2016, 26) hace alusión. Es notable que las figuras del padre y del hijo estén presentes tanto en las viñetas con las que se abre *What Remains*, fechadas en 1993 (Aguirre 2022, 1), como en su epílogo, datado en 2020 (185-186). Aunque los dos segmentos comparten actores, abundan los contrastes: la imagen inicial muestra al padre, joven, fuerte, con Camilo aupado sobre sus hombros, el epílogo lo encuentra postrado, tumbado, envejecido y listo para pasar el testigo a su hijo.

Dividida en cuatro paneles horizontales sin diálogos, la página inicial tiene un panel superior que establece el contexto: padre e hijo se encuentran en una manifestación. Las reclamaciones de los carteles que portan los manifestantes se dejan en blanco, pues la imagen hace partícipe a los lectores de una especie de ceremonia iniciática en la importancia de la acción colectiva. El padre carga al hijo para que se integre en el evento a pesar de su poca estatura, pero el niño es representado más interesado en su padre que en el evento, en un ejercicio de compenetración entre ideología y afecto familiar que permea la totalidad de la obra. La dimensión colectiva es enfatizada por las miradas de todos los participantes, que se dirigen a la derecha, fuera del marco, donde se encontraría el líder arengando a los asistentes. Aunque padre e hijo se sitúan en una posición relativamente central, Aguirre esquiva la noción de poder y equilibrio propia de la perfección simétrica al perfilar a dos personajes delante de ellos (a la derecha en el panel), pero solamente uno detrás de los mismos (a la izquierda en el panel). El resto de los asistentes quedan apenas esbozados en los juegos de sombras de la aguada de la que se vale Aguirre. En la mitad superior de la página, se repite el mismo diseño con cambios mínimos para manifestar el avance del tiempo: puño levantado del hombre de la izquierda cuya mano se desdibuja en las alturas en la segunda viñeta, diferente posición del niño, y las sombras de los demás asistentes en una posición distinta. Las viñetas

inferiores funcionan como un zoom en el que se manifiesta la dimensión afectiva a través del abrazo del niño agarrándose con firmeza al pelo del padre mientras sonríe primero y, luego, se queda dormido, todavía sobre sus hombros. La duración del evento también se marca mediante la oscuridad que los rodea en el último panel.

Este vínculo entre lo afectivo y lo político no es fuente de idealización. Cuando llega el epílogo de 2020 (185-186) con el que se cierra el volumen, la vitalidad y el pelo del padre que carga al hijo en la manifestación se han evaporado. Cual si se tratase de un Sansón moderno, Gustavo no solo ya no tiene fuerzas para sostener a su hijo por horas, sino que se dispone a dejarle en herencia los recursos necesarios para su labor memorística: un álbum de fotos de su familia y sus compañeros, del que hemos tenido acceso a retazos a lo largo de la lectura que en ese punto se termina.⁷ El negro intenso de los rizos vigorosos de Gustavo se ha tornado en una mancha informe y descolorida sobre un rostro con mínimos detalles esbozados. Cuando el hijo lo visita, se dibuja al padre tumbado y, aunque cambia de posición entre las viñetas dos veces de una manera un tanto artificiosa y sea evidente que el padre se ha tenido que levantar para obtener un álbum de fotografías de sus años jóvenes, no se le dibuja en ningún momento en posición erguida. En un cómic en blanco y negro como el de Aguirre, la saturación en esta última página es mucho menor, como si Gustavo, e incluso, Camilo, estuvieran ya desdibujándose. Replica aquí un arco clásico en el cómic documental: al visualizar el impacto sobre el cuerpo de las luchas con las que se ha enfrentado el progenitor, el autor documenta efectivamente las injusticias vividas por la generación previa. Es el caso, por ejemplo, de *I saw it!* de Keiji Nakazawa, una de las obras identificadas por Chute como seminales en el empleo del cómic como medio documental, en el que, ante la imagen de los huesos de su madre, consumidos por la radiación de la bomba nuclear decide “expose the people who caused this war and made our lives a living hell” (45), un impulso de denuncia análogo al que funciona como motor para muchas de las páginas que componen *What Remains*.

La relación entre padre e hijo, cuya articulación en la historieta oscila entre el género autobiográfico y la narrativa de formación, separa a esta obra de los trabajos del Centro Nacional de Memoria o de los antecedentes históricos asociados con Fals Borda y Chalarka Grijales. De esta manera, el rol de Aguirre en *What Remains* se acerca más al de Nakazawa en la articulación de la ya mencionada *I saw it!*, constituyendo ambas figuras “both a protagonist who speaks within the diegetic space of the frames and a narrator who provides overarching narration” (Chute 2016, 124).

Entre la sección introductoria y su epílogo, *What Remains* se organiza de manera cronológica, en secciones que evocan la taxonomía de una historia tradicional, reforzada con portadillas con las fechas para cada sección. A su vez, cada una de estas secciones se subdivide en una miscelánea de apartados,

que incluyen afiches, historietas testimoniales con entidad propia, información histórica, una carta, reproducciones de fotografías familiares, conversaciones por correo electrónico o chat, etc. Aunque no hay espacio en un artículo de estas dimensiones para la caracterización detallada de cada una de las secciones en este análisis, una mirada cuidadosa a la primera de las secciones cronológicas ayuda a comprender sus mecanismos, que se replican en cada una de las mismas. En la sección “1800-1960” (Aguirre 2022, 7-26), se presenta información histórica de manera somera sobre la matanza de las bananeras (11), la presidencia de Alfonso López Pumarejo (12-13), el período de la Violencia (18), Jorge Eliécer Gaitán y su asesinato (14-15), la presidencia de Laureano Gómez y la participación de Colombia en la Guerra de Corea (20), la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (22) y el Frente Nacional (23-25) que se alterna con testimonios familiares de la represión de los pájaros (9-10), reproducciones de fotografías familiares (19) y episodios que llegan hasta el siglo XXI (16-17). Es importante establecer que Aguirre no trata la cronología como un compartimento hermético, sino como una membrana porosa a través de la que se filtran episodios de otras épocas para facilitar que el lector establezca vínculos lógicos. La yuxtaposición de material con rupturas frecuentes del eje cronológico no solo expande el alcance de la sección más allá de 1960 en cuanto a su contenido histórico (incluye un análisis en clave crítica del período del Frente Nacional), sino que ayuda a los lectores a establecer líneas de continuidad entre los efectos de las decisiones políticas del pasado y la experiencia cotidiana de las familias en Colombia y, también, del propio narrador y testigo, con lo que se fomenta que realice un constante viaje de ida y vuelta entre pasado y presente, replicando los procesos de la memoria.

A partir de los años setenta, cada sección se ocupa de una sola década, con el mismo dinamismo en el arreglo cronológico. La organización por décadas se abandona en la parte final con la sección dedicada a un presente, que se ubica entre 2018-2020 (Aguirre 2022, 137-183). En esta sección, los instintos periodísticos de Aguirre enriquecen el texto, al incluir un cuestionamiento de la versión oficial del atentado en el Centro Comercial Andino, mientras intenta proteger a quienes han cuestionado en público la narrativa oficial, ahora personas acosadas por los servicios de inteligencia.

La masacre de las bananeras de 1928 es uno de los eventos históricos que recibe atención en *What Remains* (Aguirre 2022, 11), en una página en la que se condensan los hechos, así como su relevancia en el acontecer colombiano, en cuatro secciones de texto y seis ilustraciones. Escojo este apartado porque, además de constituir un ejemplo notable de la lucha colectiva por los derechos de los trabajadores, recurrencia clave en la producción de Aguirre, es un caso ejemplar de la manera en que, según Mickwitz, los cómics documentales se relacionan con otros medios. Valiéndose de la terminología propuesta por Jay David Bolter y Richard Grusin, Mickwitz propone que “these comics remediate a documentary mode

of address associated with certain other media” (Mickwitz 2016, 7), es decir, aceptan la premisa de que “all mediation is remediation” (Bolter y Grusin 2000, 55). Su funcionamiento contrasta así con los esfuerzos por borrarse típicos de las “transparent digital technologies” (Bolter y Grusin 2000, 54). Aguirre provee su propia (re)mediación, enfatizando a quien corresponde parte de la paternidad de su mediación de los hechos, con una referencia visual explícita de Gabriel García Márquez. En la parte izquierda de la página, enmarcando toda la representación, se puede observar un racimo gigante de bananos que, en la flor de su extremo inferior gotea sangre, como si se tratase de un organismo vivo. Las gotas de tinta se acumulan en una charca de sangre que se desliza hacia la derecha por la parte inferior de la página, sirviendo el líquido como marco simbólico para la Ley 83 de 1931. Queda así consignado el vínculo entre la consecución de los derechos sindicales y la sangre de los trabajadores cuya movilización les cuesta la vida.

En su estudio sobre novela gráfica documental en Colombia y México, Felipe Gómez hace referencia a tres “gestures that mobilize and fill with strength and meaning the actions of those still resisting”, siendo estos “Understanding history narrated from below, narrating pain in order to deal with it, remembering the dreams and projects of people who no longer are around” (2020, 16). La remediación que propone Aguirre se vale de estos tres gestos. En la parte superior derecha de la página, un texto informa de lo fundamental de los hechos: las reclamaciones de los trabajadores a la United Fruit Company, la convocatoria de huelga, el rechazo de la empresa a negociar y la declaración del estado de sitio ante el bloqueo del transporte de la fruta por ferrocarril. La narración de la masacre, en sí misma, se realiza mediante dos viñetas y una elipsis. En las viñetas, muy esquemáticas, es imposible observar las facciones individuales de los trabajadores en la primera y los cadáveres en la segunda. En la primera viñeta, parcialmente cubierta por el racimo sangriento, se hallan dos trabajadores sosteniendo la fruta en el bloqueo observados por una tercera persona y, a la derecha, los cadáveres hacinaados en un vagón de tren. En el espacio en blanco entre una y otra viñeta, se produce la matanza. En el texto bajo las viñetas se consignan tres datos posibles sobre el número de los asesinados, la relación entre la compañía bananera y el gobierno de los Estados Unidos, el chantaje de ambos al gobierno colombiano y, como resultado del mismo, el envío de tropas colombianas contra los trabajadores, instrumentalizando a las mismas para intereses espurios. La representación continúa incluyendo una imagen reconocible de García Márquez, una alusión a la narración literaria de estos hechos en *Cien años de soledad* como una referencia fundamental para la memoria de la lucha por los derechos de quienes dejaron su vida. En esta suerte de cartografía histórica, acompañan a García Márquez dos ilustraciones que actúan como mapas, uno de manera literal, el otro de manera figurada. El primero localiza la zona de Ciénaga para que los lectores puedan situar los hechos en la geografía colombiana. En la parte inferior derecha, se incluye

un dibujo del logotipo de Chiquita, la compañía heredera de la United Fruit Company, lo que funciona como un mapa para que los lectores puedan encontrar a los otrora responsables en los organigramas corporativos actuales y en las estanterías de los supermercados en su cotidianidad.

La masacre se marca en los trazos de Aguirre sobre la página con criterios de responsabilidad ética: la sangre se escurre de la flor de banano hacia los logros legislativos de la lucha sindical, se deja el espacio en blanco entre ambas viñetas (huelga y cadáveres) para que el lector participe en la articulación del texto, lo que permite e incluso fomenta que este se detenga a estudiar las ilustraciones, en particular el trazo voluntariamente borroso e impreciso de las dos viñetas citadas, para ponderar lo sucedido. Aguirre lucha contra los automatismos de la percepción y obtiene el efecto asociado con la relectura de lo que Michael Taussig y Hillary Chute denominan “habitar el tiempo” (Taussig 2011, 53, Chute 2016, 24). Para Taussig, “images that inhabit time –the recursive time of rereading—are historical, in a peculiar way. Being recursive, they flow with time yet also arrest it” (2011, 53). Por su parte, para Chute, los cómics permiten que “the reader controls the pace of reading, looking at images, and assembling sequence. Comics traffics in time and duration, creating temporalities, and often smashing or imbricating temporalities” (2016, 21). De este modo, al ralentizar y, al tiempo, liberar, el orden de la (re)lectura, Aguirre hace valer el carácter enriquecedor del cómic como medio documental para la construcción del discurso histórico y memorístico colombiano.

La naturaleza intrincada de la relación entre lo familiar y lo político en *What Remains* se evidencia, de nuevo, en la mediación de la historia de Camilo Torres y el tratamiento de la relación entre este y el nombre de su autor. Una página está dedicada exclusivamente a lo que se asemeja a una fotografía de un niño con facciones imprecisas, disfrazado de sacerdote. El texto establece que se trata de Camilo Aguirre, indicando que “The pun was obvious” (Aguirre 2022, 45). El juego se articula entre el nombre de autor, Camilo, y la inspiración para el mismo, el sacerdote guerrillero Camilo Torres. La siguiente página muestra seis ilustraciones de Torres, que recogen su camino vital e ideológico, desde el sacerdocio hasta su fallecimiento en una acción de la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (46). En la parte superior, se enfatiza en su caracterización una sotana no tan diferente de la que vestía el autor en la página previa, con el texto sobre su trayectoria vital recortándose en blanco sobre el fondo negro. Para ayudar a manifestar su transformación en las dos primeras ilustraciones, Torres se encuentra solo y dando la espalda a los lectores, mientras que, en la tercera, se le presenta caminando acompañado de siluetas, que apuntan a la combinación de su labor religiosa y universitaria, al tiempo que simbolizan su transición de la acción individual a la colectiva. En la hilera inferior, a la izquierda se encuentra ante un púlpito, ya con un traje de civil; la siguiente imagen lo presenta corriendo para escaparse, con la última representación mostrándolo

transformado en guerrillero, con barba y portando un fusil. La página siguiente está ocupada por un primerísimo plano de un rostro muerto que evoca la fotografía clásica del cadáver del Che Guevara (47), mientras que el texto que acompaña la ilustración hace referencia a la desaparición del cuerpo de Torres tras su muerte, sin que todavía haya sido hallado hasta la actualidad.

Tras la información histórica, Aguirre retorna a lo personal, con una sección dedicada a una conversación en el carro entre padre e hijo, durante la adolescencia de este último (48-49). El joven Camilo Aguirre observa desde la ventanilla un grafiti en el que se exclama “¡CAMILO VIVE!” (48), momento en el que le cuenta a su padre que lo va a emplear como fondo de pantalla para su celular. Al entusiasmo del adolescente, el padre responde con una broma sobre el peligro que la vida del joven podría correr si la policía encontrara esa información en su teléfono. Aunque confiesa que no habla en serio, el padre quiere verificar que su hijo comprende que el grafiti no es sobre él, sino sobre Camilo Torres. Pese a que el muchacho confirma que ha entendido, es decir, que sabe que la pintada no es sobre él, la información que acompaña la última viñeta matiza y, en cierta medida, desmiente esto porque, al informar a los lectores de que “Many Camilos of my generation owe their names to their parents’ political affiliations” (49), sí está reconociendo, de hecho, que el acto de nombrar al joven incluye también al sacerdote y guerrillero. La anécdota de la historia familiar refuerza la representación de la historia colombiana y viceversa, la mediación de los eventos históricos ilumina su impacto en la vida cotidiana de los colombianos.

Lo histórico, lo político y lo personal también se entrecruzan para proveer una representación de la familia como microcosmos del conflicto. En el apartado denominado “Parents” (Aguirre 2022, 16-17) se pone de manifiesto una competición entre los lazos de sangre y una genealogía ideológica. Fechada en 2001 y localizada en el corregimiento de Santa Elena, Camilo es testigo de una conversación entre su padre y su tío abuelo, enmarcada según los lugares comunes de un encuentro familiar: en la viñeta inicial, Camilo y su padre llegan a la finca de su tío abuelo, al que buscan entre unos cultivos, caracterizados en clave edénica, mientras que en las dos viñetas finales el padre del narrador y su tío abuelo se ponen al día sobre la salud de la abuela de Camilo. Entre ambos clichés, se produce una conversación que posiciona a los miembros de la familia en campos opuestos del conflicto. En la tercera viñeta de la secuencia se produce el primer desencuentro. La alegría de ver a su sobrino nieto (16) se ve atemperada por el uso de la conjunción adversativa “though” después de hacer referencia al pelo largo de Camilo (16), que es percibido, de manera implícita como síntoma de subversión y rebeldía. Este primer choque sirve como prolegómeno para un enfrentamiento entre el padre y el tío abuelo de Camilo sobre el valor del trabajo y los trabajadores. Al tono conciliador de Gustavo, que intenta cambiar el tema de conversación

haciendo referencia a que ha encontrado a su pariente trabajando, el tío abuelo responde con una nueva crítica, haciendo alusión a que “Work is not a thing your parents like” (16). Ante la confusión de Gustavo, provee tres nombres para su parentela, que funcionan como una amalgama de genealogía e ideología: “Lenin, Marx, Gaitán” (16). En su respuesta, Gustavo contraataca afirmando que los padres ideológicos del tío abuelo “despise workers”, nombrando su propia tríada, que forman “Laureano, Mussolini... Franco...” (17). La iconografía del evento incluye el intercambio de una fruta y un árbol con una curva por la mitad, que evocan la manzana y la serpiente tradicionalmente asociados con la expulsión de los humanos del paraíso.

Tras el afloramiento de este veneno para la convivencia familiar, la conversación toma un cauce más ordinario al preguntarle el tío abuelo por la salud de su madre, en este caso en el sentido estricto del término. Es importante notar que, si la conversación esperaba alguna clase de éxito en clave de proselitismo, resulta un fracaso absoluto. Tras intercalar una página dedicada a proveer explicaciones básicas sobre el periodo de la Violencia (18), aparece una nueva representación de las ideologías yuxtapuestas en clave familiar: una página completa es ocupada por un dibujo de lo que parece una fotografía de algunos miembros de la familia en una época previa. Los familiares retratados están acompañados por un pie de página con las ideologías contrapuestas de quienes posan: de izquierda a derecha, alternan un conservador, una radical liberal, una conservadora y un izquierdista, unidos por los lazos de familia y separados por sus “padres” ideológicos. La única esperanza la proveen las sonrisas con las que aparecen los participantes, contentos de reunirse a pesar de sus diferencias. No hay duda de que son una familia que disfruta de la mutua compañía mas, en lo visual, se atisba cierta inestabilidad tras los participantes, causada por la falta de paralelismo entre los techos de las viviendas que están tras los fotografiados: se introduce así un elemento inestable a la imagen que pondría en cuestión la estabilidad familiar.

La representación de los padres de Camilo, a cuyo divorcio se hace alusión en el cómic (Aguirre 2022, 71), evita los lugares comunes sobre el desencuentro entre parejas, concentrándose en la dificultad de compaginar la militancia con las necesidades económicas básicas de una familia. El texto recoge una conversación telefónica entre Camilo y su madre (72). Es evidente el esfuerzo de contención por parte de ella, que bordea en la censura. La conversación está diagramada sobre una cuadrícula con ocho viñetas de las que la primera ha sido eliminada para proveer un texto con información contextual. Si las viñetas de la izquierda incluyen el rostro de Camilo, a la derecha incluyen el de su madre. Aunque se encuentran en espacios diferentes, la alternancia de la composición entre los rostros contrapuestos de madre e hijo, funciona como una sucesión de planos y contraplanos, enfatizando el desacuerdo entre los participantes. Cuando Camilo le pide a su madre que le hable de Gustavo, ella le indica que “He’s an expert

at rejecting money because of his principles”, lo que Camilo anota como parte de su proceso de documentación para el cómic, mientras su madre se echa las manos a la cabeza, incapaz de controlar la narrativa, en la que intenta manifestar, al menos en público, respeto y admiración por la lucha de su expareja. A pesar de que ella no lo comprenda en ese instante, el comentario no introduce un aspecto negativo en la caracterización de su exesposo, sino que sirve para reforzar la narrativa de la honestidad de Gustavo como líder sindical incorruptible.

Dos páginas más adelante, el narrador le ofrece a la madre la oportunidad de tener más control sobre la narración con la reproducción íntegra de una carta previa en la que elogia a Gustavo por “his great mediating capacity, his intelligence, persistence and leadership” (75). Los espacios en blanco entre los párrafos, al yuxtaponerlo a la representación previa, podría entenderse que funciona como bloques de silencio sobre el precio pagado por las familias de los líderes de la lucha por los derechos de los trabajadores. Carente de ilustraciones como deferencia hacia el testimonio materno, la misiva también, con sutileza, subraya la difícil compatibilidad de esta labor con la vida familiar. El hombre “very calm and thoughtful [...] who avoided conflict” (74) a quien escogió para tener a Camilo, es el hombre que, para el final de la carta, “made a great contribution with his work”, pero de quien se ha divorciado (75). Al igual que en el episodio de la finca con el tío abuelo de Camilo, el cómic no se recrea en la acritud de los conflictos familiares, con el texto materno evocando “many pleasant memories and experiences, such as marches, meetings, celebrations with our group of friends from the Union...” (75).

La narración de Aguirre refuerza así el costo que tiene el liderazgo sindical en Colombia. No son solamente los “3149 UNION WORKERS KILLED DURING THE LAST 45 YEARS” (Aguirre 2022, 70) sobre los que ha construido un póster en páginas previas ni la referencia en el mismo a que “The persecution of unions workers and other activists hasn’t lessened in recent years” (70), sino que el cómic apuntala una narrativa sobre el desgaste, los daños y aún la destrucción de los cuerpos y las vidas de quienes escogen convertirse en líderes sindicales. La generosidad de la madre es también puesta de relieve al contrastar el discurso auditivo (72) y el escrito (74-75) ya que, aunque es evidente que no está satisfecha con el impacto del liderazgo comunal en su relación con Gustavo, quiere que su hijo esté orgulloso de los logros de su padre.

Entre los aprendizajes paternos se encuentra el actuar y el convertir el bienestar colectivo en la misión de uno mismo. La importancia del ejemplo en esta labor se aprecia en particular, al analizar la labor de Gustavo cuando asiste a las marchas del primero de mayo (Aguirre 2022, 133-134) y al yuxtaponer este segmento a la actuación de Camilo cuando su pareja en Colombia, Lore, se implica en la defensa pública de los acusados por el atentado en el Centro Comercial Andino

(142-149). La noción de la transmisión intergeneracional de conocimientos y valores es clave en ambas secciones, enfatizándose la validez y la relevancia de las luchas de tiempos pasados, así como la necesidad de mantenerse vigilante de sus logros. En la sección sobre la celebración de las luchas y los logros de los trabajadores, la primera página está dividida en tres hileras (133). La parte superior la ocupan Camilo y Gustavo en un plano americano, e incluye un recuadro que se refiere a la tradición de asistir juntos a la marcha. La posición física de Camilo, manos en los bolsillos, abrigado con chaqueta y camisa, con la mirada dirigida hacia su padre, contrasta con la de Gustavo, en camiseta, en el centro de la viñeta, mirando al frente con firmeza. El entintado de sus ropas pone de relieve una mayor saturación en las ropas de Gustavo y, en función de su experticia, dispone de la mayoría del diálogo, lo que contribuye a construir su autoridad. En la hilera siguiente conviven un panel rectangular grande a la izquierda y otro de mucho menor tamaño a la derecha. En el primero, Aguirre se vale de la profundidad de campo para mostrar de manera esquemática a Gustavo y Camilo en el fondo de la viñeta mientras en el primer plano observamos a unos jóvenes con la cabeza rasurada, sentados en torno a una mesa; en el segundo, observamos el rostro de Gustavo que le ordena a Camilo que se detenga. En el panel rectangular de la parte inferior el efecto de la profundidad de campo se repite, reduciendo en el fondo a la izquierda a los Aguirre a unos trazos esquemáticos, mientras en el primer plano observamos a los jóvenes cambiando su vestimenta.

El diálogo en las viñetas identifica a los jóvenes como infiltrados en la marcha. En los siguientes paneles se observa el teléfono de Gustavo y a este llamando a sus compañeros en la marcha para advertirles de la infiltración (134). En el último panel, se informa de la expulsión exitosa de la manifestación de los skinheads, más también se celebra la pervivencia de “the rebel spirit of May 1st” (134) tanto en el padre de Camilo como en sus compañeros de lucha y generación. El desgaste de los cuerpos, que se hace presente cuando Camilo pregunta “Can the boys keep up with the march?” (133) y su padre le responde que “They struggle...” (133), contrasta con la agudeza visual del padre y la vigencia de la necesidad de mantenerse alerta en la protección de quienes acompañan o lideran las reivindicaciones comunales.

En lo que se refiere al Centro Comercial Andino (Aguirre 2022, 142-149) es Camilo quien realiza esta labor de protección a través de las páginas del cómic, en las que consigna el acoso e intimidación vividos por su compañera, Lore. La sección funciona como mecanismo de denuncia y protección, al tiempo que se despliega lo que Mickwitz caracteriza como un “shift from bluntly authoritative assertion to a display of knowingness and qualification” (19), así como una revalorización de “the disruption of certainties” (25), en un universo creativo en el que todas y cada una de las “representations, or utterances, are open to challenges” (20). Aguirre cede gustosamente la voz a quien sabe lo que él no sabe, recogiendo su

súplica a Lore en un chat para que cuente la historia del Andino y su relación con la misma (Aguirre 2022, 142). El título escogido para la sección, “Scapegoats”, anticipa su mensaje, esto es, el carácter de chivos expiatorios de las personas detenidas, que se simboliza visualizando la ausencia de evidencia sustancial contra los detenidos (143) y consignando los abundantes prejuicios asociados con la afiliación de los detenidos con la Universidad Nacional de Colombia, “Also known as ‘la Nacho,’ [...] the largest university in Colombia [...] demonised because of social movements” (143).

En la última página de la narración de lo sucedido (146), la imagen de Lore y sus palabras se superponen por encima de los marcos de las viñetas, proporcionando así soporte visual a la delegación de la autoridad de la narración por parte de Aguirre. El cómic incluye asimismo una actualización de este suceso bajo el epígrafe “Recently” (147-149), dedicada a los episodios de acoso sufridos por Lore como consecuencia de haber disputado la historia oficial sobre el atentado en las redes sociales. El texto documenta cómo un militar se sienta en la misma mesa que Lore en una cafetería, presumiendo de trabajar en inteligencia militar (148), y otro que se sienta en un autobús a su lado (149), ambos con la supuesta pretensión de interrogarla. La manera en que estos conducen la conversación, acosando a la joven con preguntas poco agudas, lleva a considerar si su verdadera misión es una de recabar información o una de intimidación, o las dos, lo que se simboliza en el panel con el que se clausura la sección, en el que Lore aparece centrada, con fondo neutro y rostro preocupado, indicándole a Camilo que “It’s actually good that you draw this story... no one know what’s going to happen next... thank you”. De esta manera, Camilo, en sus propios términos y circunstancias, replica el comportamiento del padre en la manifestación del primero de mayo: emplear los instrumentos a su disposición para proteger a su compañera y, de manera más amplia, al conjunto de sus compañeros de reivindicaciones, con la aspiración, recogida en una pancarta que figura en una de las viñetas, de que no haya “MÁS FALSOS POSITIVOS JUDICIALES” (146).

Al cabo, es importante mencionar y analizar la sección dedicada en *What Remains* al Frente Nacional (Aguirre 2022, 23-25) como un ejemplo de investigación con tintes metodológicos más académicos y tradicionales, en particular en el carácter polifónico de su manejo de las fuentes. De nuevo sin miedo a desnudar los entresijos de la labor investigativa, ni de aceptar que hay quienes le superan en conocimiento, *What Remains* documenta visualmente la investigación que Aguirre realiza, optando por una aproximación coral al conocimiento y haciendo explícito que recurre al email para comunicarse con tres expertas sobre el Frente Nacional que laboran en Berlín y Bogotá. El resultado es un coro de voces localizadas que triangulan su conocimiento de los hechos. Por un lado, establecen una información básica de consenso: la alternancia en el poder de las élites liberal y conservadora, el carácter excluyente de ambas hacia la izquierda,

así como la incapacidad de los gobernantes para materializar su discurso de paz y democracia. Por otra parte, se recogen disensos de manera explícita, sin ocultar la dificultad de proveer información en términos simples sobre un asunto de gran complejidad.

En la segunda página de la sección (24), se resumen las acciones de los cuatro presidentes del período. A la izquierda se proveen unas viñetas cuadradas con los presidentes del período en un plano medio. A la derecha, se ofrece una síntesis en tono crítico de los acontecimientos durante sus presidencias, en el contexto de la formación de grupos revolucionarios. Aguirre introduce una pléthora de correcciones, desautorizaciones, peticiones y cuestionamientos provistos por las expertas con las que dialoga: “Please be careful with your sources” (23), “Well, that’s not how it yorks but it’s sort of true” (25), “It’s a way to put it” (24), “still a reduction” (24) y “YES AND NO!” (25). Con el reconocimiento por parte de la voz de la enunciación de la complejidad de los hechos históricos, se invita de modo implícito a los lectores a no aceptar la información provista como respuesta final a sus necesidades, sino a continuar investigando por su propia cuenta. Aunque el fragmento hace referencia al email como medio de comunicación, el resultado visual, sobre todo en la primera página (23), evoca el panorama de rostros típico de una videoconferencia múltiple, con los participantes identificados inicialmente por la combinación de sus rostros y su nombre, además de su localización geográfica entre paréntesis.

Las narrativas populares sobre Colombia en inglés se hallan llenas de lugares comunes como, por ejemplo, la presentación de los retos del país (desigualdad, narcotráfico, corrupción, entre otros) como si se tratase de sinécdoques fácilmente asociables con personajes históricos concretos. En estas mediaciones, la muerte del personaje (esto es, la destrucción de la parte) podría asimilarse de manera simbólica y errónea con la supresión de todos los conflictos subyacentes (es decir, el todo). Frente a la frivolidad de semejantes simplificaciones, Aguirre postula un cómic en inglés en el que lo complejo se conjura con lo ameno, lo académico con lo personal y emotivo, los episodios y anécdotas, esto es, las historias, con el devenir de la historia colombiana. Al cabo, *What Remains*

responde a una de las preguntas clave para la producción de un cómic que le formula al comienzo de la obra un docente del Instituto Departamental en Cali: “Who am I?” y “Where (the hell) am I standing?” (Aguirre 2022, 2). La sección dedicada a su “Mentor” en Minneapolis, Zak Sally (Aguirre 2022, 163), localizada hacia el final del volumen, confirma que el cuestionamiento ha permanecido con Camilo, quien se replantea la pregunta y, al cabo, acepta la responsabilidad y decide responderla, confirmando que “I guess It’s about who I am and where do I come from” (163), planteamiento con el que el mentor expresa acuerdo (163). Mediante la crónica en viñetas de este esfuerzo, Aguirre dirime quién es, así como dónde se ubica y de dónde procede, proveyendo una vía, ruta o guía para adentrarse en la complejidad de la Colombia contemporánea, novedosa y singular en el ambiente en el que se publica. La clara ubicación de la voz de la enunciación facilita que el lector navegue la obra que tiene delante con conocimiento de sus criterios en la búsqueda de la verdad, mas también saber que no hay mediación ni persona que sea neutral en su ubicación ante el devenir histórico colombiano, alimentado por historias individuales y colectivas.

El análisis previo evidencia cómo Aguirre, siguiendo los patrones clásicos establecidos por autores como Nakazawa en los años 70, provee un arco narrativo en el que, tanto en la ideación del proyecto como en su diégesis, integra lo personal y lo político. Lo autobiográfico y la dimensión formativa de la historieta no separan al producto final de lo histórico y lo político, sino que refuerzan su verosimilitud mediante el recurso repetido de la anécdota significativa. Al alternar historias personales con una lectura crítica de la historia nacional confirma que, efectivamente, no solo ha recogido el testigo simbólico que su padre le había cedido en las viñetas finales, sino que ha absorbido sus enseñanzas de solidaridad, protección de los compañeros, creencia en los proyectos comunes, etc., y los ha conjugado con su gusto por el contraste de voces y fuentes, así como la narración de las decisiones tomadas sobre la naturaleza del cómic, lo que resulta en un posicionamiento singular. Si se une a esto el carácter único de su acceso al mercado angloparlante, la obra tiene la capacidad para convertirse en un punto de inflexión en la proyección internacional de su contenido y, en un nivel más amplio, los cómics asociados con Colombia.

Obras citadas

- Aguirre, Camilo. 2016. *Ciervos de bronce*. Bogotá: Silueta.
- Aguirre, Camilo. 2022. *What Remains*. Minneapolis: Uncivilized.
- Aguirre, Camilo y Pablo Guerra. 2018. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. http://centrodehistoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/la-palizua_ustedes-no-saben-como-ha-sido-esta-lucha.pdf
- Bolter, Jay David y Grusin, Richard. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Catalá Carrasco, Jorge L., Paulo Drinot y James Scorer, eds. 2017. *Comics and Memory in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/clevelandstate-ebooks/detail.action?docID=4877536>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. n.d. “Contexto.” Acceso, 29 de febrero de 2024. <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/contexto/>
- Comisión de la Verdad. n.d. “Novelas gráficas de reconocimiento – Comisión de la Verdad.” Acceso, 29 de mayo de 2024. <https://web.comisiondelaverdad.co/novelas-graficas-comision-de-la-verdad>
- Conde Aldana, Juan Alberto. 2019. “Del cómic a la novela gráfica: mutaciones editoriales de la historieta colombiana en el siglo XXI.” *Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos* 20 (diciembre 2019): 61-77. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.662>
- Chalarka Grijales, Uliyanov *et al.* 1985. *Historia gráfica de la lucha por la tierra en la costa atlántica*. Montería: Fundación del Sinú. Banco de la República-Biblioteca Cultural, <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll2/id/71/>
- Chute, Hillary. 2016. *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Dibujos que hablan. 2022. “Mesa 4 en línea: ‘Procesos de creación’.” Facebook Live, 7 de enero de 2022, <https://www.facebook.com/DibujosqueHablan/videos/mesa-4-en-linea-procesos-de-creacion/988637685068094/>
- Fanta, Andrea, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen, eds. 2017 *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- García Márquez, Gabriel. 2007. *Cien años de soledad*. Publicada originalmente, 1967. Madrid: Alfaguara.
- Gómez, Felipe. 2020. “Telling Images: Forced Disappearance and Territorial Displacement in Recent Mexican and Colombian Documentary Graphic Novels.” *Journal of Latino/Latin American Studies* 10, no. 2, 14-37.
- Grunow, Hendrikje. 2018. “Pensar la memoria desde el comic latinoamericano.” Reseña de *Comics and Memory in Latin America*, editado por Jorge L Catalá Carrasco, Paulo Drinot y James Scorer. *Historia crítica*, 2018. <https://revhiscrit.blob.core.windows.net/book-reviews/2018-grunow.pdf>
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mickwitz, Nina. 2016. *Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nakazawa, Keiji. 2023. *I Saw It*. Publicación original, 1972. San Francisco: Last Gasp.
- Taussig, Michael. 2011. *I Swear I Saw This. Drawings on Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago: The University of Chicago Press.

Notas

1. Bajo la etiqueta #Reconocerparanorepetir, la Comisión de la Verdad ha editado una docena de novelas apoyando su misión, disponibles en la sección de su página web titulada “Novelas gráficas de reconocimiento – Comisión de la Verdad”. Entre las historietas producidas por el Centro Nacional de Memoria Histórica, se incluye *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*, ilustrada por Aguirre y escrita por Pablo Guerra.
2. Al igual que en campos como la narrativa o el cine, algunos de los autores de cómics más significativos de la escena colombiana han pasado tiempo lejos de Colombia, estancias con frecuencia asociadas con investigación, formación, circunstancias personales diversas y, también, la integración de sus autores en estructuras profesionales con una mayor longevidad o solidez. En el caso de Aguirre, su estancia está asociada con sus estudios y labor docente en el Minneapolis College of Art and Design.
3. A este respecto, es importante anotar que Aguirre es el responsable de la parte gráfica de una de las novelas publicadas por el Centro Nacional de Memoria Histórica. Ver nota 1.
4. En adelante, cuando se hace referencia a Camilo, se enfatiza su rol narrador-testigo, mientras que cuando se hace referencia a Aguirre, se subrayan las labores asociadas con la autoría.
5. El trabajo de Felipe Gómez (2020) profundiza en el estudio de *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (Aguirre y Guerra 2018), así como su integración en el contexto actual del cómic en América Latina.
6. La comprensión del cómic como medio documental no puede escapar de la paradoja que Andrea Fanta Castro, Alejandro Her-rero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen atribuyen a los procesos creativos en Colombia, en los que, de igual manera, “Whether self-consciously or not, cultural producers [...] openly reject conflict while simultaneously using (and needing) it for their creative projects” (2017, 1).
7. Es importante anotar que, en esta transmisión intergeneracional, Aguirre despoja a esta acción de toda idealización: no es solo un ritual de traspaso de responsabilidades, sino también un ejercicio de desmitificación, al hacer alusión a un amigo que “went to the guerrillas but that’s not why he was killed. He worked with drug trafficking” (Aguirre 2022, 186), en alusión al abandono de los ideales de la lucha comunitaria por parte de algunos de los participantes en el conflicto colombiano.