

El cómic como archivo para la contra-historia: narrativa gráfica en la memoria del conflicto armado colombiano

Resumen: A partir del estudio de tres obras, se examina cómo la narrativa gráfica documenta, interpela y disputa los discursos oficiales, al activar memorias silenciadas y resignificarlas en nuevos espacios para pensar la producción histórica y su conexión con el presente. El objetivo es reflexionar sobre el poder del cómic como medio documental, su relación con el archivo y su capacidad para resistir el olvido y abrir otros caminos para la memoria, la justicia y la historia en contextos de violencia.

Palabras clave: cómic, memoria, contra-historia, archivo vivo, conflicto armado, violencia.

Os quadrinhos como arquivo da contra-história: narrativa gráfica na memória do conflito armado colombiano

Resumo: A partir do estudo de três obras, examina-se como a narrativa gráfica documenta, interpela e contesta os discursos oficiais ao ativar memórias silenciadas e ressignificá-las em novos espaços para repensar a produção histórica e sua ligação com o presente. O objetivo é refletir sobre o poder dos quadrinhos como meio documental, sua relação com o arquivo e sua capacidade de resistir ao esquecimento e abrir novos caminhos para a memória, a justiça e a história em contextos de violência.

Palavras-chave: Quadrinhos, Memória, Contra-história, Arquivo vivo, Conflito armado, Violência.

Comics as Archives of Counter-History: Graphic Narrative in the Memory of the Colombian Armed Conflict

Abstract: Based on the study of three works, it examines how graphic narrative documents, questions, and challenges official discourses by activating silenced memories and resignifying them in new spaces to rethink historical production and its connection with the present. The aim is to reflect on the power of comics as documentary media, their relationship to the archive, and their ability to resist oblivion and open new paths for memory, justice, and history in contexts of violence.

Keywords: comics, memory, counter-history, living archive, armed conflict, violence.


Cómo citar este artículo: Andrea Cagua Martínez y Camila Andrea Parra Mora, "El cómic como archivo para la contra-historia: narrativa gráfica en la memoria del conflicto armado colombiano", *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 28 [2026]: 126-151.

DOI: 10.17533/udea.trahs.n28a07

* Fecha de recepción: 13 de junio de 2025

Fecha de aprobación: 20 de enero de 2026

Andrea Cagua Martínez: Historiadora de la Universidad de los Andes. MA. en Estudios Latinoamericanos Interdisciplinarios, Universidad Libre de Berlín. Dra. en Historia de la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt. Colaboradora científica en el Instituto Colombo-Alemán para la Paz-CAPAZ.

 <https://orcid.org/0009-0004-4593-6459>

Correo electrónico: andrea.cagua@instituto-capaz.org

Camila Andrea Parra Mora: Historiadora y abogada. Asistente de investigación en el Instituto Colombo-Alemán para la Paz-CAPAZ.

 <https://orcid.org/0009-0003-2081-5450>

Correo electrónico: camilapm98@outlook.com



El cómic como archivo para la contra-historia: narrativa gráfica en la memoria del conflicto armado colombiano

Andrea Cagua Martínez y Camila Andrea Parra Mora

Introducción

¿Puede un cómic reescribir la historia? En las viñetas de ciertos cómics se trazan memorias ausentes de los archivos oficiales, se convocan voces silenciadas y se activan relatos que resisten el olvido. En estos casos, la narrativa gráfica no se limita a contar: interpela, documenta y disputa el poder de la historia. Por sus contenidos y enfoques, algunos cómics se configuran como dispositivos narrativos capaces de producir contra-historias y de generar nuevos archivos que circulan en distintos espacios, contribuyendo a la reconfiguración del pasado y a la crítica de los discursos hegemónicos.

Con el fin de profundizar en esta relación, este artículo analiza los vínculos entre narrativa gráfica y contra-historia, reflexiona sobre las fuentes y los procesos de documentación involucrados en su creación y examina las particularidades del archivo que convierten al cómic en un archivo vivo. La reflexión se construye a partir de un diálogo entre estudios históricos y literarios en torno a tres obras de narrativa gráfica que abordan experiencias de violencia y el conflicto armado en Colombia.

Las tres obras seleccionadas, aunque se inscriben en el ámbito del cómic documental o de no ficción, presentan naturalezas formales y narrativas diversas. La primera es *En el ombligo. Diarios de guerra y paz en Colombia* (2021),¹ escrita por Gala Rocabert Navarro e ilustrada por Anna-Lina Mattar. El cómic adopta la forma de un diario de campo de una antropóloga catalana que llega al Espacio Territorial de Capacitación y Reincorporación (ETCR) “Amaury Rodríguez”, en Pondores (La Guajira), donde un grupo de firmantes de paz de las extintas FARC-EP adelanta su proceso de reincorporación. A través de notas de campo, retratos y relatos fragmentarios, se narra la transformación de la protagonista y su esfuerzo por comprender el proceso que presencia.

1. Anna-Lina Mattar y Gala Rocabert Navarro. *En el ombligo. Diarios de guerra y paz en Colombia* (Barcelona: Salamandra Graphic, 2021). En adelante *En el ombligo*.

La segunda obra es *Entre agua y raíces: las luchas de la Chiqui en las montañas del Chocó* (2023),² escrita por Darío Villamizar Herrera e ilustrada por Gabriela Pinilla. El libro reconstruye la vida de Carmenza Cardona Londoño (1953-1981), conocida como “la Chiqui”, profesora normalista y militante del Movimiento 19 de Abril (M-19). Aunque articula texto e imagen, se aproxima más al libro ilustrado, alternando páginas exclusivamente textuales con otras puramente visuales, e incorpora de manera explícita las fuentes primarias utilizadas. La obra busca no solo acercar esta trayectoria militante a públicos amplios, sino también proponer un ejercicio de comprensión histórica a partir de su vida, ideas y acción política, en diálogo con la serie *La venganza de la historia*, concebida por Pinilla como una estrategia pedagógica desde las artes.³

Finalmente, *Garzón, el duelo imposible* (2024),⁴ creada por Alfredo Garzón y Verónica Ochoa,⁵ se centra en el duelo de Alfredo Garzón tras el asesinato de su hermano Jaime Garzón en 1999, periodista, humorista y activista por los derechos humanos. El cómic inicia el día del asesinato y reconstruye la vida de Jaime en contrapunto con la de su hermano y con la historia reciente del país, atendiendo tanto al dolor íntimo de la pérdida como al entramado de violencias que rodearon —y siguen rodeando— este crimen.

Estas tres narrativas parten de experiencias situadas en el corazón del conflicto armado colombiano y destacan el agenciamiento político de sus protagonistas desde distintos roles. En conjunto, ponen en circulación historias de vida invisibilizadas o silenciadas por el Estado y los poderes tradicionales: firmantes de paz de las FARC-EP en proceso de reincorporación, una militante del M-19 desaparecida en la selva del Chocó y un activista de derechos humanos cuyo asesinato sigue rodeado de silencios. Asimismo, abordan un pasado reciente que permanece activo en la memoria histórica⁶ colombiana y continúa siendo objeto de disputa política y judicial. Finalmente, y como eje central de este artículo, las tres obras comparten un trabajo explícito de documentación, presentación y elaboración de fuentes,

2. Gabriela Pinilla y Darío Villamizar Herrera, *Entre agua y raíces: las luchas de la Chiqui en las montañas del Chocó* (Cali: Museo La Tertulia, 2023). En adelante *Entre agua y raíces*.
3. Gabriela Pinilla, “Portafolio Gabriela Pinilla Arte” (PDF, 2022) 9 y 22. https://docs.wixstatic.com/ugd/d911bd_9b2661d6e7934b2082ab2e818f8402b3.pdf (11/06/2025).
4. Alfredo Garzón y Verónica Ochoa, *Garzón, el duelo imposible* (Bogotá: Rotundo Vagabundo, 2024). En adelante *Garzón*. Al no contar con paginación, no se mencionarán páginas en el análisis.
5. Esta obra contó con un equipo más amplio para la realización de guiones, investigación e ilustración.
6. Asumimos este concepto a partir de la relación entre memoria e historia desde las apuestas éticas y epistemológicas que cada una aporta. Vista como una práctica para otorgarle sentido al pasado, la memoria trae un vínculo directo con este y otorga el reconocimiento; la historia aporta la intención de comprensión y el voto de verdad. Véase Paul Ricœur, “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”, *Historizar el pasado vivo en América Latina*, dir. Anne Pérotin-Dumon, ed. Centro de Ética-Universidad Alberto Hurtado (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2007) 3-27.

relatos y archivos, que permite pensar el cómic como un archivo en permanente construcción.

1. Contexto: Conflicto Armado, cultura y narrativa gráfica

En Colombia, los cómics, como otras artes, han respondido a los distintos momentos de guerra y paz. Las obras de narrativa gráfica que abordan el conflicto armado y otras violencias históricas han aumentado significativamente en el presente siglo, en paralelo a los procesos de paz.⁷ Este auge resulta llamativo si se considera que el cómic ha sido una expresión artística históricamente marginalizada, obligada a disputar su reconocimiento, sus espacios de visibilización y su legitimidad como medio para reflexionar sobre temas sensibles y como vehículo de memoria de experiencias atroces.

A este conjunto de creaciones las denominamos cómics memoriales. El término no refiere a un género literario específico, aunque dialoga con los cómics documentales y de no ficción, sino que alude a contenidos, usos sociales y funciones culturales del cómic en contextos determinados. En este caso, se inscribe en un contexto transicional en el que el trabajo de memoria ha ocupado un lugar central en los debates públicos, artísticos y académicos.

Los cómics memoriales funcionan como medio y mediación de la memoria histórica.⁸ Construyen representaciones del pasado, producen vínculos colectivos y habilitan reflexiones éticas compartidas en el presente. En este sentido, permiten elaborar experiencias históricas desde las cuales pensar críticamente el presente e imaginar otros futuros posibles. Estas narrativas se centran, de manera particular, en experiencias de violencia —política, estructural o derivada de diversas formas de deshumanización—, abarcando tanto procesos de dominación como prácticas de resistencia y lucha. No obstante, el cómic memorial no asume una posición política intrínseca: el medio puede vehicular interpretaciones oficiales, institucionales, críticas o alternativas del pasado reciente, dependiendo tanto de las intenciones de producción como de sus usos sociales.

El concepto de cómic memorial dialoga con géneros como el cómic documental y la ficción histórica orientada a la transformación social y al debate histórico. Laura Andrade define el cómic documental como un género amplio que articula múltiples documentos, posee un componente veritativo, utiliza la ficción con sustento empírico, parte de procesos de investigación y hace explícito el trabajo de memoria y la subjetividad interpretativa.⁹ Asimismo, retomamos una noción

7. Hasta el momento, mayo de 2025, en el proyecto @memoriaycomics hemos identificado cerca de 125 creaciones.

8. Para los debates sobre las mediaciones y medios de la memoria véase Wulf Kansteiner, “Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies”, *History and Theory* 41.2 (2002): 179-197; y Astrid Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012).

9. Laura Andrade Quintero, “La presencia del documento y el archivo en la serie de cómics “¡Todo

amplia de ficción histórica, siguiendo a Zemon-Davis, quien recurre a la raíz latina *fingere* para señalar que lo ficcional no se limita a lo inventado, sino que remite a procesos de elaboración, creación y modelación narrativa.¹⁰ Desde esta perspectiva, toda narrativa histórica está necesariamente mediada por lo ficticio. Autoras como Hartman, Fuentes y la propia Zemon-Davis han subrayado que la creatividad narrativa es central en el trabajo histórico con sujetos históricamente marginados, en la medida en que permite dramatizar escenas ausentes o fragmentarias del archivo.¹¹

El auge de los cómics memoriales puede comprenderse a partir de distintos procesos. En el plano internacional, *Maus* de Art Spiegelman marcó un hito al recibir el premio Pulitzer en 1992, consolidando el reconocimiento del cómic como un medio capaz de abordar con rigor temas complejos como el Holocausto.¹² A ello se suma la obra de Joe Sacco, en particular *Palestina* (2003) y *Notas al pie de Gaza* (2009), por su enfoque testimonial y su diálogo con las prácticas del periodismo narrativo.¹³

En América Latina, el cómic ha funcionado históricamente como un espacio de expresión política y artística, con una creciente politización en la segunda mitad del siglo XX, especialmente tras la Revolución Cubana.¹⁴ En la región, estas narrativas han operado como artefactos de memoria,¹⁵ al evocar el pasado, cuestionar relatos históricos y promover debates públicos. En el caso colombiano, aunque no ha existido una industria del cómic tan consolidada como en otros países, pueden identificarse antecedentes relevantes como la *Historia gráfica de la lucha por la tierra en la costa atlántica* (1974-1985) de Orlando Fals Borda y Uliyanov Chalarka. No obstante, el cómic ha permanecido en una posición marginal frente a otros lenguajes artísticos. Un punto de inflexión fue la Ley 1379 de 2010, que dejó de equiparar política y tributariamente las historietas con la pornografía y las reconoció como parte del patrimonio bibliográfico y documental de la nación, junto con los esfuerzos sostenidos del gremio por profesionalizar el oficio.

Bien! Historias de perdón y reconciliación””, *Revista de Estudios Colombianos* 63 (2024): 65-67.

10. Natalie Zemon Davis, *Fiction in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth Century France* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1988) [traducción propia] 3.

11. Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts”, *Small Axe* 12.2 (2008): 4. Véase Marisa Fuentes, *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016).

12. Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar* (Jackson: University Press of Mississippi, 1989) y Hillary Chute y Marianne DeKoven, “Introduction: Graphic Narrative”, *MFS Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 767-782.

13. Javier Melero Domingo, “Footnotes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 18.2 (2012): 541-561.

14. Jorge L. Catalá Carrasco, Paulo Drinot, y James Scorer (eds.), *Comics and Memory in Latin America* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017) 17.

15. Marita Sturken, “Memory, Consumerism, and Media: Reflections on the Emergence of the Fielz”, *Memory Studies* 1.1 (2008): 73-78.

Finalmente, la centralidad del cómic en los trabajos de memoria también se vincula con el marco normativo del país. Leyes como la 975 de 2005 (Justicia y Paz), la 1448 de 2011 (Víctimas y Restitución de Tierras) y la creación del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición mediante el Acto Legislativo 01 de 2017, aunque no mencionan explícitamente el cómic, sí otorgaron un lugar central a la memoria histórica y a la comprensión del pasado violento reciente. La institucionalización de estos procesos impulsó, a su vez, la producción cultural y artística orientada a la verdad, la reparación y la amplificación de las voces de las víctimas, incluyendo el uso de la narrativa gráfica como herramienta institucional y comunitaria.¹⁶

Este contexto, junto con las respuestas ciudadanas desde las artes frente a la violencia y la paz, abrió un campo fértil para explorar el pasado reciente. A partir de ello surgen las preguntas que orientan este trabajo: ¿qué historias están contando los cómics memoriales?, ¿cómo lo hacen? y ¿de qué manera construyen el pasado?

2. La contra-historia en la narrativa gráfica

El asesinato de Jaime Garzón detiene a Alfredo en el 13 de agosto de 1999. La violencia irrumpe desde las primeras páginas de *Garzón, el duelo imposible* a través de la representación de tres balas que atraviesan no solo un cuerpo, sino también una serie de fotografías dibujadas en las que se condensan ideas, debates públicos, la defensa de la vida, la irreverencia y el vínculo fraterno (Figura 1). Una viñeta a página completa muestra el cuerpo inerme de Jaime inclinado en el asiento del automóvil, cubierto de sangre. El silencio, la soledad y la literalidad gráfica de la muerte dominan la escena. En la página siguiente, una mano dibuja nuevamente esa imagen mientras aparece la pregunta: “Jaime, ¿cómo empiezo esta historia?”.¹⁷

Alfredo Garzón entra así en el relato en un doble rol de personaje y autor, desde la pérdida de sentido de la palabra y la imposibilidad del duelo. Una doble página presenta, a modo de mosaico de bocetos inacabados, fragmentos de tiempo, lugares y recuerdos: cafés compartidos, palabras garabateadas, escenas suspendidas. Un rótulo señala este espacio como un lugar interior donde se acumula aquello que aún no ha encontrado forma. Entre esos fragmentos emerge una carpeta verde que Alfredo desentierra: el archivo de la muerte de Jaime, compuesto por el informe forense y las fotografías del cuerpo. El relato regresa así al punto de partida: el día del asesinato.

En una viñeta que remite a *Los caprichos* de Goya, el sueño de la razón de Alfredo produce monstruos alrededor del archivo. Lejos de representar una amenaza, estos monstruos encarnan la imaginación y el potencial del dibujo íntimo para

16. Andrade y Rodríguez-Blanco incluso afirman que las narrativas de las víctimas se han convertido en el nuevo relato hegemónico del conflicto armado. Véase Sergio Rodríguez-Blanco y Laura Andrade, “Del narco a la víctima: la nueva narrativa hegemónica del conflicto armado en Colombia a través del cómic de no ficción”, *Confluente* 12.1 (2020): 119-147.

17 Garzón y Ochoa.

suele exaltar el legado humorístico de Jaime y las responsabilidades individuales,²⁰ relegando las estructuras de poder que posibilitaron su asesinato y que aún hoy se mantienen.²¹ Frente a ello, el cuaderno verde y el relato que lo sigue operan como una contra-historia, en tanto se oponen al silencio y la impunidad y desafían los modos dominantes de pensar y escribir la historia.²² ¿Pueden la imaginación y la fantasía constituirse, entonces, en formas legítimas de conocimiento histórico?

Entre agua y raíces abre un diálogo con esta pregunta. El diario de Carmenza Cardona Londoño, entregado a Villamizar y posteriormente a Pinilla, constituye una grieta en un relato histórico que la había borrado, al igual que su cuerpo. En torno a ella han circulado narrativas que la mitifican —como la “pequeña negociadora” de la Embajada— y que reducen su experiencia como mujer insurgente, con vínculos afectivos, miedos y aspiraciones.²³ A ello se suman los silencios sobre las circunstancias de su desaparición y muerte, justificadas oficialmente como “muerte en combate”.²⁴ En contraste, la obra construye un relato que parte de su infancia y busca comprender la trayectoria de una “mujer, maestra, militante y guerrillera”,²⁵ atendiendo a los claroscuros de su contexto.

Para esta reconstrucción, los autores dialogaron con la familia de Carmenza y recuperaron su vida a partir de anécdotas y recuerdos,²⁶ frente a la escasez de huellas documentales dejadas tras los allanamientos militares. Sus restos mortales, sin embargo, continúan desaparecidos. El dibujo de Pinilla responde a

-
- 2] (Washington, D.C.: OEA, 2022): 95 https://www.oas.org/en/iachr/docs/annual/2022/Chapters/4-IA2022_Cap_2_EN.pdf (15/11/2025)
20. Víctor Páez, “Salvatore Mancuso reveló detalles del asesinato de Jaime Garzón por parte de las AUC”, *El País* (Colombia) 13 de agosto de 2015. <https://www.elpais.com.co/colombia/salvatore-mancuso-revelo-detalles-del-asesinato-de-jaime-garzon-por-parte-de-las-auc-1643.html> (15/11/2025); Santiago Cifuentes Quintero “¿Quién es José Miguel Narváez?... el ultraderechista que mandó a matar a Jaime Garzón”, *Infobae* (Argentina) 13 de agosto de 2025; <https://www.infobae.com/colombia/2025/08/13/quien-es-jose-miguel-narvaez-el-ultraderechista-que-mando-a-matar-a-jaime-garzon-hace-26-anos-y-fue-funcionario-del-expresidente-uribe/> (15/11/2025)
21. Redacción *Revista RAYA*, “Quienes querían quitar a Jaime Garzón del camino siguen allí: entrevista con Alfredo Garzón y Verónica Ochoa”, *Revista RAYA* (Colombia) 13 de agosto de 2024. <https://revistaraya.com/quienes-querian-quitar-a-jaime-garzon-del-camino-siguen-alli-entrevista-con-alfredo-garzon-y-veronica-chocha.html> (15/11/2025)
22. Gallagher y Greenblatt 52.
23. Pinilla y Villamizar s.p.; Laura Bibiana Escobar García y otros, *La guerra vino de afuera: El Bloque Pacífico en el sur del Chocó: una herida que aún no cierra*, Informe N.º 14, Serie Informes sobre el origen y la actuación de las agrupaciones paramilitares en las regiones (Bogotá: CNMH, 2022) 453 <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2022/09/La-guerra-vino-de-afuera-libro.pdf> (15/11/2025); Comando General de las Fuerzas Militares de Colombia, *Aporte a la Verdad* (Bogotá: CGFM, 2023) https://www.cgfm.mil.co/sites/default/files/2023-02/Aporte_verdad.pdf (15/11/2025)
24. Pinilla y Villamizar s.p.
25. Pinilla y Villamizar 9.
26. Pinilla y Villamizar 164.

esta ausencia al crear un cuerpo gráfico que permite el duelo: ilustra la vida de Carmenza e incluso su muerte a partir de testimonios de compañeros. Aquí, la imaginación y la ficción se entrelazan con el testimonio para llenar los vacíos de la desaparición.

Como plantea Trouillot, el poder y el silencio atraviesan distintos momentos de la producción histórica: la creación de fuentes, la conformación de archivos, la elaboración de narrativas y la atribución retrospectiva de sentido.²⁷ Tanto *Garzón* como *Entre agua y raíces* exploran esos silencios —el asesinato, la desaparición, la impunidad— para desandar la historia y construir, desde la palabra y la imagen, contra-historias que reconfiguran el pasado. Al hacerlo, no solo producen nuevas narrativas, sino también, como se verá más adelante, nuevos archivos.

La vía elegida por ambas obras es la de una historia narrada desde la intimidad, las emociones y la vida cotidiana, en contraste con los relatos centrados exclusivamente en los hechos de la guerra. En *Garzón*, tras la muerte se despliega la exploración de la vida: la infancia de los hermanos desde 1968, la casa familiar, los juegos, las pérdidas, la radio, las historias maternas y las escenas domésticas. La cotidianidad se entrelaza constantemente con la historia política mediante superposiciones de imágenes, recuerdos y relatos. De este modo, la vida política se vuelve también íntima y afectiva.

La cotidianidad, la intimidad y las emociones también atraviesan *En el ombligo*. Al igual que en *Garzón*, una voz en primera persona guía el relato; sin embargo, en este caso la narración evidencia las barreras que impiden profundizar en la anécdota y acceder a la experiencia en toda su complejidad. Gala, quien viaja de Barcelona a Pondores, asume la tarea de reconstruir las historias de vida previas a las armas de una guerrilla en tránsito hacia la reincorporación. Pronto, no obstante, reconoce la distancia que la separa de las personas firmantes de la paz.

Como se observa en su diario —incluido como elemento gráfico en la obra (Figura 2)—, Gala llega a una cotidianidad que le resulta simple y desconocida. Aunque participa en las actividades del grupo y busca integrarse, la distancia persiste y se manifiesta en la gracia que inspira y en las bromas que recibe.²⁸ Si bien disfruta “conocer anécdotas de su experiencia en el monte” y describe oficios, costumbres y estructuras sociales del grupo, no logra traspasar esa superficie. Con el paso del tiempo, reconoce que “después de tantos meses aquí, noto que hay quienes todavía no confían en mí... La experiencia en la guerra deja miedos, recelos, desconfianzas...”²⁹

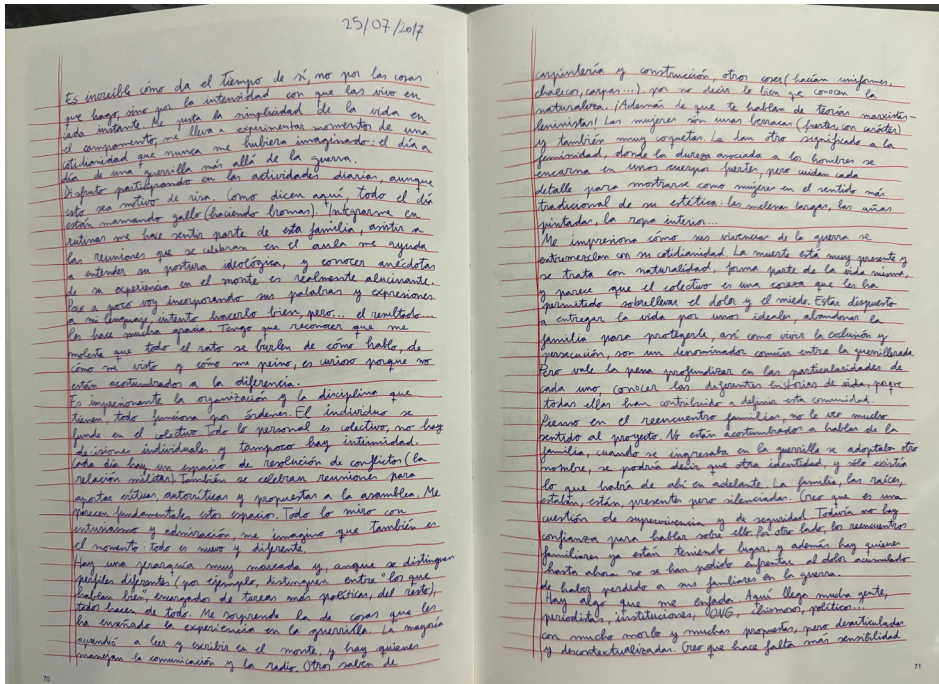
Las emociones están presentes en este relato, pero la intimidad y la cotidianidad permanecen ancladas en la experiencia individual de la autora. De ahí que la historia sea, ante todo, la de Gala, y no la de las personas en proceso de reincorporación,

27. Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Boston: Beacon Press, 1995) 26.

28. Mattar y Rocabert 70.

29. Mattar y Rocabert 133.

Figura 2. Diario de Gala: *En el ombligo*.



Fuente: *En el ombligo*, 70.

de quienes apenas se vislumbran sentimientos de incertidumbre y decepción sin que sus trayectorias puedan seguirse. Se trata, en última instancia, de una mirada externa sobre la vida y la muerte.

Estas tensiones entre lo individual y lo colectivo, así como el vaivén entre vida y muerte, atraviesan las tres obras analizadas. En este punto, resultan pertinentes las preguntas que plantea Saidiya Hartman cuando una huella mínima es la única vía para aproximarse a una vida atrapada en la violencia: “¿cómo puede uno reescribir la crónica de una muerte anunciada y anticipada como una biografía colectiva de sujetos muertos, como una contra-historia de lo humano, como una práctica de libertad?”³⁰

A diferencia de *En el ombligo*, Garzón transita de lo personal a lo colectivo y transforma la imagen literal y solitaria de la muerte en un legado compartido. El duelo se vuelve colectivo, tanto por la inclusión de otras víctimas —Sergio Restrepo, Mario Calderón, Elsa Alvarado, Jesús María Valle, Eduardo Umaña—³¹ asesinadas por la misma alianza entre Estado y ejércitos narco-paramilitares, como porque el dolor por la muerte de Jaime se expande más allá de su familia: habita las

30. Hartman 3.

31. Activistas que en distintos campos luchaban por la defensa de la vida.

casas que lo veían en televisión, las marchas, los muros que lo recuerdan. El lápiz que dibujó la muerte en las primeras páginas luego dibuja la vida, rinde homenaje y devuelve el rostro anhelado de Jaime vivo. Como señalan Italia Samudio y Daniel del Toro, contrarrestar narrativas opresivas con narrativas propias permite recuperar lo perdido e imaginar futuros posibles; es una forma de situarse frente a los relatos de la guerra.³² En *Garzón*, la elaboración del duelo implica reinscribir a Jaime en el colectivo y en un horizonte de transformación social.

Los cómics memoriales aquí analizados muestran que la narrativa gráfica puede producir sentidos diversos del pasado a partir de su lenguaje específico y de metodologías que articulan comprensión histórica y experiencia estética. Sin embargo, el cambio de formato no garantiza por sí mismo una contra-historia. Incluso en procesos creativos, son las rutas de documentación, la recuperación de hechos y las miradas retrospectivas las que permiten contrarrestar el silencio, cuestionar el recuerdo y criticar las formas dominantes de narrar el pasado. En dos de estas obras, es la profundización de la anécdota a través de la intimidad, las emociones y la cotidianidad la que habilita el paso hacia otro relato de alcance colectivo.

Estas metodologías, no obstante, quedan incompletas si no se interroga el lugar de las fuentes y los archivos en la contra-historia. Como advierte Hartman —y como se evidencia en *Garzón*—, los archivos de la violencia, al igual que un informe forense, suelen dar cuenta menos de una persona que de la violencia ejercida sobre ella.³³ Aunque estos archivos pueden constituir un punto de partida, no bastan para reconstruir una vida. De allí surgen las preguntas que guían la siguiente sección: ¿cómo pensar la contra-historia frente al archivo?, ¿qué formas de documentación y qué contra-archivos son posibles?

3. Fuentes, documentación y apropiación de las huellas del conflicto armado

Así como la memoria se compone de fragmentos dispersos a los que se les otorga coherencia y secuencia, las fuentes pueden entenderse como restos de un pasado que ya no existe y que adquieren sentido mediante narrativas atravesadas por relaciones de poder. Didi-Huberman sostiene que “para saber hay que imaginarse”,³⁴ lo que invita a pensar una relación dialógica entre conocimiento e imaginación en la elaboración de relatos a partir de fragmentos. En *Disaster Drawn*, Hillary Chute propone que el cómic constituye un espacio privilegiado para el trabajo documental, al poner en tensión la relación entre parte y todo, la acumulación de fragmentos, la producción de sentido y el juego entre presencia y

32. Italia Samudio y Daniel del Toro (Intervención en espacio formativo *¿Para dónde vamos con las pedagogías transformadoras?* organizado por la Colectiva de Comunicaciones Montes de María Línea 21 y el Instituto CAPAZ. Colombia, 23 de septiembre de 2024).

33. Hartman 2-3.

34. Citado por Manuel Silva Rodríguez, *Fotografías durante el conflicto armado en Colombia: Un campo visual para armar* (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2022) 131.

borramiento.³⁵ El cómic documental, en este marco, no se limita a ilustrar hechos, sino que reflexiona sobre los modos de conocer y narrar el pasado. Las tres obras analizadas trabajan de manera diferenciada con la documentación, articulando fuentes de época, secundarias, testimonios y experiencias de primera mano. Antes de adentrarnos en el archivo, examinamos cómo estas fuentes operan dentro de las narrativas.

En *En el ombligo*, Rocabert y Mattar incorporan las fuentes de dos maneras principales. Por un lado, presentan réplicas dibujadas de documentos: entradas de diario fechadas en cuadernos rayados, con caligrafías irregulares y difíciles de leer (véase imagen 2), o correos electrónicos representados con la tipografía legible de una computadora. Estas aparecen como dibujos de texto que funcionan como remediaciones de la escritura. Siguiendo a Bolter y Grusin, el cómic imita, incorpora y resignifica formatos previos —cuadernos, cartas, pantallas— mediante una lógica de hipermediación que hace visible la materialidad del medio y enfatiza la experiencia sensorial.³⁶ De este modo, las fuentes no solo certifican el viaje de la autora, sino que confieren un carácter documental a su subjetividad, privilegiando su experiencia personal sobre el entorno colectivo.

Por otro lado, la obra integra fuentes orales y fotografías de manera más sutil y situacional. Las historias de vida y la cotidianidad de las personas firmantes de paz aparecen como parte de los episodios narrados, sin un soporte material explícito o apenas sugerido por la acción que genera la fuente —una conversación con la autora—. Las palabras quedan suspendidas, muchas veces sin fondo ni inscripción material, ya sea escrita o tecnológica. Este procedimiento se aproxima más a la lógica de la inmediatez, en tanto busca borrar las huellas del medio para producir una experiencia directa del relato.³⁷ Algo similar ocurre con las fotografías utilizadas como base para varios dibujos: en algunas ilustraciones, Mattar parte de fotografías sobre las que resalta pocos elementos en su estilo gráfico bitonal, permitiendo reconocer contextos específicos, aunque la ilustradora no conociera ni a las personas ni los lugares representados.³⁸ Asimismo, ciertos objetos adquieren una materialidad destacada mediante el dibujo —como la cédula de Francisco (Yeferson) o las botas—, subrayando su relevancia dentro del contexto del conflicto armado.

Estas formas de trabajar las fuentes producen dos registros que se corresponden con el tipo de relato histórico que propone la obra: uno profundamente individual, emocional e íntimo, dotado de mayor densidad narrativa, y otro colectivo,

35. Hillary L. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form* (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016) 14-19.

36. Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999) 34-39.

37. Bolter y Grusin 21-22.

38. Confama “*De la vida a la novela gráfica – Tyto Alba, Anna-Lina Mattar y Gala Rocabert Navarro*”, YouTube, 22 de enero de 2022. Min. 24:25-24:30 https://www.youtube.com/live/EUk-mUZ3cXNU?si=FMgn_CypvciHEwcO (13/03/2025)

más superficial y fragmentario. El énfasis recae en la experiencia de la autora, cuyas emociones y procesos internos reciben un desarrollo mucho mayor que las historias de los firmantes. Esta asimetría se vincula con la lógica de la remediación: el cómic exhibe sus propios procedimientos documentales (hipermediación) mientras aspira a generar una presencia inmediata de la vivencia autoral (inmediatez). Así, la narración del pasado se legitima principalmente desde la mirada personal de la autora.

Entre agua y raíces, como se señaló anteriormente, surge también de una fuente íntima: el diario de Carmenza Cardona Londoño, “la Chiqui”. Pinilla y Villamizar construyen un libro biográfico ilustrado a partir de este material, en diálogo con la investigación histórica de Villamizar, basada asimismo en otras fuentes como conversaciones con la familia de Carmenza.³⁹ Aunque no se trata de un cómic en sentido estricto, la obra ilustra el proceso de investigación que suele preceder al cómic documental, entendido como un ejercicio de “desenterrar archivos”.⁴⁰ Al igual que *En el ombligo*, integra fotografías, carteles y revistas a través del dibujo, testimonios articulados en el relato y fragmentos del diario, junto con prensa, comunicados y cartas. Su estilo gráfico combina técnicas mixtas, colores planos y vivos, y una iconografía cercana a la gráfica política y al arte popular.

A diferencia de *En el ombligo*, aquí las fuentes no solo operan dentro del relato, sino que se reúnen en un anexo que funciona como un archivo explícito. Mediante estrategias de remediación, el libro simula la experiencia material de tener el diario original entre las manos: se reproducen la portada, calendarios de 1979 y 1981, el cuaderno rayado con el logo de Ecopetrol y marcas personales de la Chiqui. Con su caligrafía de profesora normalista, Carmenza narra dos meses de movilización en la selva choacoana hasta su abrupta interrupción (Figura 3). A continuación, una sección de fotografías de archivo en blanco y negro transforma la lectura en la de un álbum familiar: la guerrillera da paso a la niña, a través de imágenes de infancia, rituales religiosos, diplomas y escenas de una vida cotidiana. Más adelante, aparecen recortes de prensa y documentos que reconstruyen su trayectoria pública como militante del M-19 y, finalmente, materiales que registran la búsqueda emprendida por su madre tras la desaparición.

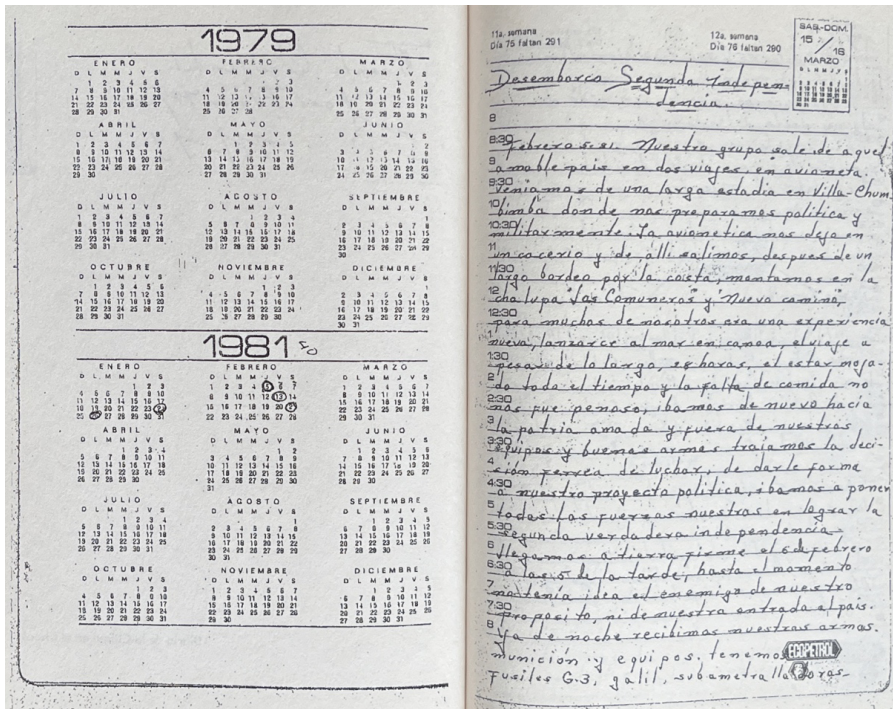
La disposición de las fuentes en *Entre agua y raíces* genera una experiencia de contacto directo con el pasado y una sensación de veracidad, subrayando la tensión entre inmediatez e hipermediación: el libro busca aproximar al lector a la presencia del documento original al tiempo que exhibe su propio dispositivo de representación. Este anexo, sin embargo, no funciona como un agregado externo, sino como parte integral de la narrativa. La vida de la Chiqui se construye primero desde la densidad afectiva y visual del relato, y solo después se despliega el archivo.

El estilo gráfico, aunque podría leerse como ingenuo, es profundamente político y orienta la interpretación de la biografía. Tanto las imágenes derivadas

39. Pinilla y Villamizar 9.

40. Andrade Quintero 65.

Figura 3. Remediación del diario de Carmenza en *Entre agua y raíces*.



Fuente: *Entre agua y raíces*, 170-71.

de fotografías como aquellas surgidas de la descripción verbal y la imaginación histórica contribuyen a construir vínculos afectivos con la protagonista y a otorgarle presencia frente a la desaparición. El efecto es doble: por un lado, el lector se sitúa ante un archivo íntimo; por otro, reconoce una curaduría mediada por los autores, quienes remediaron estos materiales —trasladándolos de su soporte original al libro ilustrado— para articular una narrativa que oscila entre lo familiar, lo político y lo documental. Esta operación permite que, al llegar a las fuentes oficiales y de prensa, estas se relativicen y se expongan como prácticas narrativas parciales e injustas.

En *Garzón*, las fuentes no se presentan como un conjunto separado, sino que están plenamente integradas en el relato. Aunque pueden aparecer dibujadas de forma reconocible, siempre forman parte de un escenario narrativo más amplio. La lista de “inspiradores” al final del libro da cuenta del trabajo de documentación gráfica, bibliográfica, filosófica, musical y personal que sostiene la obra. En la narración coexisten, de manera fluida, fuentes íntimas —testimonios, documentos, fotografías, objetos y espacios del recuerdo familiar— y fuentes públicas y mediáticas, que también atravesaron la vida de Jaime.

Los objetos de la infancia se convierten en personajes que habilitan la reflexión, como el reloj desarmado que Alfredo conserva en un frasco y en el que, según el

relato, habitan su padre y su hermano. Los espacios familiares se representan con gran detalle, se transforman y operan como metáforas visuales del duelo. Las fuentes públicas incluyen prensa, afiches, murales, expedientes judiciales, comunicados, escenas televisivas, canciones, libros y paisajes. El nivel de detalle, especialmente en la representación de espacios físicos, permite contextualizar sin recurrir a rótulos explicativos y habilita múltiples niveles de lectura.

Las fuentes orales también desempeñan un papel central en la documentación de la obra.⁴¹ Aunque las entrevistas no aparecen representadas de manera explícita en forma de diálogo, su contenido estructura el relato y se inscribe en un proceso histórico más amplio. La intención del autor no es reproducir la entrevista, sino remediar la experiencia vivencial de quienes la protagonizan. De este modo, la minuciosidad sensorial del dibujo busca incorporar al lector en una experiencia íntima y afectiva, produciendo una forma de inmediatez cuya potencia depende, precisamente, de la hipermediación documental que la sustenta.

En conjunto, estas obras incorporan la documentación como un componente central de su propuesta estética, ética y conceptual. Lejos de funcionar como mero respaldo, las fuentes se convierten en un elemento activo que dialoga con el lector y hace visible el proceso investigativo que sostiene la obra. Al hacerlo, no solo amplían la comprensión del pasado, sino que abren un espacio crítico para cuestionar y reimaginar la historia.

Lo que resulta evidente —aunque aún no explicitado— es que estas fuentes no solo narran, sino que construyen y materializan archivos. En este sentido, los cómics memoriales proponen formas de archivo que resisten la institucionalización, la fijación identitaria y la inmovilización de la memoria, al tiempo que evitan la producción de discursos glorificadores del Estado.⁴² Como advierte Hartman, aunque los historiadores afirmamos lealtad a los hechos, la evidencia y el archivo, con frecuencia somos leales a narrativas ya sedimentadas desde esos mismos archivos. Activar o desarchivar nuevas formas de archivo implica, entonces, enfrentar los silencios producidos por la violencia y por la historia hegemónica, silencios que están profundamente mediados por relaciones de poder y que pueden resultar violentos para ciertos sujetos históricos.

4. Un archivo para la contra-historia

La documentación de las tres obras analizadas conduce inevitablemente a la cuestión del archivo, entendido como “el legado documental y testimonial de

41. Canal Trece Colombia “*Verónica Ochoa y Alfredo Garzón en #ElPodcast con Alejandro Marín | Episodio 22 – Temporada 5*,” YouTube, 5 de agosto de 2024. Min. 39:00–39:30 <https://youtu.be/MZxB20q6fxQ?si=S7pHefH3k9K9l1W7> (10/06/2025).

42. Véase para más información sobre la resistencia al archivo: Archivos y Activaciones, *Archivo, desarchivo, anarchivo, contraarchivo y otra vez archivo*, podcast, 2022–2024, Spotify. Capítulo 1: Resistencia al archivo + La relatividad de la basura. <https://open.spotify.com/show/1y3wRQwPWTfPbXNaKnldTJ?si=E8V0dY9KRtG94djCXXNdHg> (14/01/2025).

los pueblos que han vivido violencias masivas y sistemáticas”,⁴³ legado que —añadimos— es siempre recopilado, organizado y curado por una persona, un colectivo o una institución. Esta relación no se limita a las referencias externas que se materializan en los relatos, sino que incluye también el archivo que las propias obras producen. El testimonio, las referencias efímeras, las imágenes compuestas a partir de múltiples fuentes, la vida íntima y las emociones constituyen algunos de los elementos de estos nuevos archivos, en los que también quedan inscritas las presencias de personas muertas y desaparecidas.

Para profundizar en esta reflexión, retomamos a Achille Mbembé, quien señala que el documento ha sido pensado tradicionalmente como prueba y que el archivo se legitima por “el relato que hace posible”.⁴⁴ Como recuerda el autor, “siempre quedarán huellas del fallecido, elementos que testifican que esa vida sí existió, que hubo hechos vividos y luchas comprometidas o evadidas”,⁴⁵ como ocurre en *Garzón* y *Entre agua y raíces*. Sin embargo, Mbembé advierte que los archivos institucionales cumplen también una función disciplinaria: “[l]a función del archivo es frustrar la dispersión de estas huellas y la posibilidad [...] de que [...] puedan adquirir eventualmente una vida propia. Fundamentalmente, los muertos deberían tener prohibido de modo formal suscitar disturbios en el presente”.⁴⁶

La apropiación, activación y creación de archivos para la contra-historia no dependen únicamente de la documentación, sino que movilizan la memoria histórica, la resignifican y la hacen circular en nuevos espacios de interlocución y reflexión. Apropiarse de estas huellas implica habilitar un espacio para contar otras historias, escuchar otras voces e imaginar otras formas de existencia; supone registrar lo borrado y hacerlo visible y público. Se trata de un archivo que no se concentra en un edificio, sino que se multiplica, circula y se activa. Su materialización en un libro le permite ingresar en la vida cotidiana del lector. Al mismo tiempo, este gesto es un ejercicio de creación y de resistencia: una práctica que cuestiona las relaciones de poder y propone una reescritura del pasado desde la contra-historia.

Como se señaló anteriormente, Trouillot plantea que la operación historiográfica no reside solo en la producción de hechos mediante las fuentes, sino también en su ensamblaje, es decir, en la creación de archivos. En esta línea, Hensel recuerda que el archivo no se limita a ser testigo de un acontecimiento, sino que lo produce, y que su poder no radica únicamente en determinar qué sujetos aparecen y cómo, sino en hacernos creer que esa es la única forma posible de su existencia.⁴⁷ El archivo

43. César Osorio Sánchez, “Archivos para la paz, las memorias y la educación política”, *Educación política: cuerpos, espacios, memorias y transiciones*, eds. Marcela F. Pardo y Ana María Restrepo (Bogotá: CAPAZ / CINEP, 2024) 130.

44. Achille Mbembé, “El poder del archivo y sus límites”, *Orbis Tertius* 25.31 (Argentina, trad. Carla Fumagalli) 11 de mayo de 2020: 2. [https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe154\(06/05/2025\)](https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe154(06/05/2025)).

45. Mbembé 4.

46. Mbembé 4.

47. Hensel citando a Jaques Derrida en Franz Hensel, “¿Mal de archivo?: Entre formas de registro

se erige así sobre violencias que regulan y organizan los tipos de afirmaciones que pueden hacerse sobre determinados sujetos, al tiempo que los producen como objetos de poder. Aunque estos límites pueden ser negociados mediante lecturas críticas o narraciones de historias imposibles, no es posible separar el archivo de la violencia que lo constituye y refleja.⁴⁸

Desde esta perspectiva, proponemos examinar prácticas que contribuyen a la construcción de archivos para la contra-historia. Se trata de prácticas atravesadas por emociones, sentidos y afectos, entendidos como huellas que estructuran el relato. Estas huellas se manifiestan, como se verá a continuación, en el desarchivo, en el potencial testimonial del dibujo como forma de apropiación y remediación de la imagen, y en la activación y circulación de documentos que, al resignificarse, se transforman en archivos vivos.

El desarchivo, según Virginia Aillón, implica enfrentar el dolor de la subalternidad a través de una ruta que rescata memorias y huellas de resistencia. Esta práctica activa la memoria de sujetos políticamente activos, se opone a la fijación de identidades inmóviles y resiste los discursos del pasado o del futuro glorioso propios de las lógicas lineales y progresistas de la historia.⁴⁹ En *Garzón*, desarchivar supone hacer memoria de sujetos desde la muerte hacia la vida. Una viñeta en plano general muestra una mesa en Cimitarra donde yacen asesinadas Silvia Duzán y varias personas de la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare. La composición de la página concentra la atención del lector en estas presencias y, al mismo tiempo, genera una distancia reflexiva frente a la muerte. Más allá del asesinato, se trata del ataque a un proyecto político que imaginaba una sociedad distinta, perpetrado por los mismos responsables de la muerte de Jaime.

La voz en *off* de Alfredo señala: “Ahora que vuelvo sobre estos recuerdos, sobre las huellas que estas personas dejaron en mí, logro comprender que sus acciones [...] realmente cumplían el propósito de sostener la vida en el sentido más amplio. En este momento que escribo me siento sostenido por ellos”.⁵⁰ De este modo, la agencia de estas personas —que se extiende más allá de su muerte— resiste al archivo mortuario cuya función es neutralizar la potencia de los muertos, enterrando no solo sus vidas, sino también sus restos y desechos, que son asimismo archivos. Si el archivo actúa como un sepulcro que controla la violencia latente de esos restos, desarchivar implica activar su memoria para resistir el olvido.

En *Entre agua y raíces*, la práctica del desarchivo enfrenta el dolor de la subalternidad producido por una vida desaparecida por agentes del Estado. La memoria de Carmenza no puede activarse únicamente desde la identidad fija impuesta por el Estado —la de una baja en combate—, sino que requiere ampliar

oficial y lugares de imaginación histórica”, *Ilusión y materialidad: Perspectivas sobre el archivo* (Bogotá: Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes, 2018) 9.

48. Hartman 10 y 11.

49. Archivos y Activaciones min. 3:48-4:12.

50. Garzón y Ochoa s.p.

el relato para comprenderla en la diversidad de sus trayectorias. Una lectura contra-histórica de la Chiqui no puede reducir su agencia a la resistencia individual, sino que debe situarla en su contexto, su cotidianidad, sus relaciones y sus múltiples roles, con los afectos y sentimientos que atraviesan toda vida humana.⁵¹ De ahí la importancia de conocerla como niña, estudiante, hija, hermana, profesora, amiga, militante y guerrillera, así como de las ilustraciones que la muestran junto a amigas, compañeras de estudio, de militancia y personas de su entorno (Figura 4). La última imagen dibujada de Carmenza es un primer plano sin uniforme: su resistencia no se agota en la militancia, sino en la intensidad con la que decidió vivir. Estas huellas hacen contrapeso a los intentos de desaparición, borramiento y olvido que han marcado su existencia.

En *En el ombligo*, si bien se narran historias de personas situadas en condiciones de subalternidad, no se establece una conexión efectiva con la memoria de estos sujetos políticos. La mirada externa de la narradora dificulta la comprensión de sus trayectorias y limita la posibilidad de una cercanía más profunda. Las huellas de es-

Figura 4. Carmenza adolescente en *Entre agua y raíces*.



Fuente: *Entre agua y raíces*, 27.

51. Walter Johnson, "On Agency", *Journal of Social History* 37.1 (2003): 116-117.

tos sujetos históricos aparecen mediadas por la incapacidad de Gala para comprender plenamente el entorno: ella mantiene la voz narrativa y ocupa el centro del relato, mientras que las vidas de los firmantes permanecen en una posición marginal.

Las historias de estas personas aparecen en entrevistas propias del trabajo de campo de la autora, sin conexiones entre sí ni desarrollo biográfico. No se construyen trayectorias de vida ni se plantea un cierre para ninguna de ellas, pues lo que adquiere relevancia no es su agencia, resistencia o experiencia histórica, sino la manera en que estas presencias se relacionan con la vivencia personal de la narradora.

Este desplazamiento puede observarse también en dos recursos gráficos centrales: primero, el uso del espacio vacío como lugar de producción de sentido; y segundo, la disposición de las viñetas en las que, aun cuando participan varias personas en conversaciones que no giran exclusivamente en torno a Gala, todas las miradas convergen en ella, reforzando su centralidad.⁵² El diseño de las viñetas deja amplios espacios en blanco en los que destacan principalmente los objetos que contribuyen a construir la alteridad de los excombatientes frente a la narradora (Figura 5).

Siguiendo a Luis Mora, esta operación remite a una noción de poblamiento simbólico: aquello que resulta ajeno a la experiencia de la narradora europea se representa como un espacio vacío, desprovisto de sentido propio, que ella va llenando progresivamente al instalarse allí.⁵³ Este gesto reproduce una lógica de dominación en la que la centralidad del sujeto que observa y narra produce significado, mientras que el entorno y las personas quedan subordinados a esa mirada. La reiterada centralidad de Gala en las escenas de conversación refuerza esta dinámica: el espacio deja de ser “vacío” en el momento en que es habitado por ella y adquiere sentido a partir de su presencia.

Tanto en la práctica de desarchivar como en la escritura de la historia, la representación de sujetos históricamente marginados plantea dilemas éticos fundamentales, en particular en relación con qué historia se cuenta y cómo se aborda la agencia. Johnson problematiza la noción tradicional de agencia desde dos frentes. En primer lugar, cuestiona las narrativas en las que el historiador “da voz” o “devuelve agencia” a sujetos subalternos, pues estas presuponen que la violencia los ha despojado de ella, lo que resulta profundamente deshumanizante.⁵⁴ Aunque sus vidas estén atravesadas por la violencia, no se reducen a ella: toda persona actúa y elige dentro de las posibilidades que le ofrece su contexto histórico y social.⁵⁵

En segundo lugar, Johnson interroga el propósito que subyace a la decisión de narrar ciertas historias. Advierte sobre el riesgo de encubrir, bajo la apariencia de un compromiso político o de una búsqueda de justicia, prácticas narrativas que

52. Mattar y Rocabert 126-137.

53. Luis Adrián Mora Rodríguez, “Dominación y corporalidad: técnicas de gobierno en la Conquista Americana”, *Tabula Rasa* 12 (2010): 13-29.

54. Johnson 114-115.

55. Erica L. Ball y otros, *As If She Were Free: A Collective Biography of Women and Emancipation in the Americas* (Cambridge, M.A., University Press, 2020) 8.

Figura 5. Gala conversando con excombatientes en *En el ombligo*.



Fuente: *En el ombligo*, 137.

instrumentalizan la historia de otros como una forma de reparación emocional del propio narrador. Esta advertencia resulta clave para evaluar críticamente proyectos que se proponen trabajar con memorias subalternas.

En el ombligo se presenta como una apuesta por narrar diarios de guerra y paz en Colombia a través de historias de excombatientes de las FARC-EP y, según la autora, busca dar voz a iniciativas “desde abajo” y aportar a la construcción de paz.⁵⁶ Sin embargo, en este punto específico, la forma en que el libro construye y activa su relato no logra constituirse como un ejercicio de desarchivo. A pesar del carácter innovador de las fuentes testimoniales y del acceso a un espacio singular como un ETCR, la obra no crea un nuevo espacio de memoria ni se apropia de las huellas de estos sujetos políticamente activos. Por el contrario, reproduce su

56. Confama min. 30:35–31:35.

marginalidad, limita la visibilización de su agencia y los reinscribe en relaciones de poder que continúan silenciando su memoria.

Más allá del desarchivo, la apropiación y remediación de fuentes testimoniales a través del dibujo constituye otra vía para la creación de archivos desde la imagen. Como se mostró en el apartado anterior, este proceso implica trasladar documentación fotográfica al lenguaje gráfico, como en el trabajo de Gabriela Pinilla a partir de las imágenes de la Chiqui, de Alfredo Garzón con fotografías y videos de Jaime, o de Anna-Lina Mattar a partir del archivo visual facilitado por Gala. En estos desplazamientos, el dibujo no solo traduce la fuente, sino que la reinterpreta y la reinscribe en un nuevo régimen de sentido.

La fotografía, como cualquier fuente, no es únicamente una representación de la realidad, sino una práctica social que contribuye a producirla y, por tanto, a la construcción de los hechos.⁵⁷ Como toda fuente, es un fragmento del pasado y, en ese sentido, el dibujo tiene el potencial de expandir ese fragmento a través de la creación. La libertad propia del lenguaje gráfico permite a los ilustradores transmitir la vida a partir —y más allá— del registro fotográfico, algo particularmente relevante cuando las imágenes son escasas debido a la violencia ejercida sobre el archivo, como en el caso del despojo documental y la desaparición del cuerpo de la Chiqui, o cuando las fotografías han sido producidas desde posiciones de poder que invisibilizan otras voces y experiencias.

Un ejemplo de esto son las imágenes de prensa que fijan la identidad de una persona en su muerte o victimización, inmovilizando su agencia y reduciendo su vida a ese acontecimiento. En este sentido, *Garzón* amplía las fotografías asociadas a la muerte para dibujar las vidas que fueron arrebatadas y narrar las experiencias silenciadas por la violencia.

Dado que una parte significativa del archivo en *Garzón* proviene de la experiencia personal de Alfredo, el dibujo no se limita a traducir recuerdos visuales registrados en fotografías u otros soportes materiales, sino que incorpora memorias de otros sentidos, como el oído y el tacto. Estas experiencias, por su carácter efímero, resultan difíciles de conservar en el espacio físico y temporal. Aparecen así ilustraciones de recuerdos sonoros vinculados a la muerte de su padre o del último rastro de calor en su cama (Figura 6). En términos de Ferraris,⁵⁸ la experiencia de Alfredo pasa de ser una huella —una presencia ausente— a una inscripción, es decir, a una fuente accesible, cuando él mismo se constituye como narrador e inscribe su historia desde dentro del relato.⁵⁹

El concepto de archivo vivo proviene principalmente del campo de las Artes Vivas, en particular del performance, donde la documentación no solo acompaña

57. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1988) 63-65.

58. Andrade Quintero 67-68.

59. Canal Trece Colombia min. 30:24-31:41.

Figura 6. Alfredo en la cama de su padre en Garzón.



Fuente: Garzón

la práctica, sino que se integra a ella y posibilita su reactivación.⁶⁰ En este marco, el archivo vivo funciona como un dispositivo capaz de actualizar en el tiempo las fuerzas creativas contenidas en sus materiales y de interrogar las metodologías de los procesos de creación. Se trata de un espacio múltiple —físico, histórico, jurídico, pero sobre todo afectivo y simbólico— que revela cómo opera la imaginación creadora al organizar y desorganizar sentidos, articulando tiempo, espacio, subjetividad y mundo.⁶¹

Este concepto también ha sido adoptado en contextos de memoria histórica y construcción de paz, como archivos pensados para su uso cotidiano, cuya activación interpela a los ciudadanos a reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro.⁶²

60. Claudia Cabrera, “Archivo vivo en las prácticas performativas”, *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad* 11.18 (2024): e2651.

61. Rolf Eugenio Abderhalden Cortes, “Archivo Vivo”, *Hermes*, Universidad Nacional de Colombia <http://www.hermes.unal.edu.co/pages/Consultas/Proyecto.xhtml?idProyecto=23183&opcion=1> (13/06/2025).

62. Jurisdicción Especial para la Paz, “JEP lanzó ‘Archivos Vivos’, una herramienta pedagógica para

Desde esta perspectiva, la narrativa de la experiencia de Alfredo y Jaime en *Garzón* se configura como un archivo vivo: un dispositivo accesible, pensado para circular y establecer una interacción constante con su entorno, capaz de activar reflexiones desde el pasado en la vida cotidiana del lector.

De manera similar, en *Entre agua y raíces*, donde la violencia ejercida sobre el archivo familiar produjo una escasez de fuentes y de formas de recordar a la Chiqui, la publicación del anexo con su diario y las imágenes de archivo constituye un acto de resistencia frente a la desaparición, el borramiento y el olvido. La obra — resultado de un proceso que incluyó una exposición y posteriormente un libro— pone estos documentos en manos de los lectores y les permite circular más allá de los espacios expositivos. De este modo, Gabriela Pinilla transforma el archivo en un material accesible, integrado a la propia obra, de tal forma que el lector se lleva consigo un archivo vivo, activado por imágenes que reconfiguran la relación con el pasado y abren preguntas sobre el presente y el futuro.

En síntesis, el cómic se configura como un archivo vivo para la contra-historia no solo por su trabajo de documentación y remediación, sino porque desarchiva, activa memorias, las resignifica y las pone en circulación en nuevos espacios de interlocución. Las huellas del conflicto se transforman así en archivos dinámicos y afectivos que habilitan múltiples lecturas y cuestionan las formas dominantes de representación y poder en la historia. El desarchivo, el testimonio gráfico y la afectividad articulan una práctica archivística que interpela el presente y permite imaginar otras formas de existencia, memoria y producción histórica.

Una reflexión final: el cómic como archivo de la contra-historia

Como vimos anteriormente, la contra-historia excede los parámetros tradicionales de la disciplina histórica, pues no solo se opone a las narrativas dominantes, sino también a los modos prevalentes de pensamiento histórico y a sus metodologías de investigación.⁶³ En este marco, la ficción, la imaginación, la documentación y la narración —tal como operan en los cómics— pueden convertirse en herramientas para la contra-historia, al desafiar tanto la escasez de fuentes como la violencia del archivo sobre sujetos históricamente marginados. Edward Said señalaba, a propósito de la obra de Joe Sacco en Palestina, que los cómics poseen una capacidad singular para construir un mundo visual tan animado como la mirada de un poeta y, al mismo tiempo, transmitir información, contexto humano y hechos históricos sin ostentación.⁶⁴

interactuar con la información de la Jurisdicción sobre el conflicto”, *Sala de Prensa* (Colombia) Comunicado 127, 9 de noviembre de 2023 <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/-jep-lanzo-archivos-vivos-una-herramienta-pedagogica-para-interactuar-con-la-informacion-de-la-jurisdiccion-sobre-el-confli.aspx>. (14/06/2025)

63. Gallagher y Greenblatt 52.

64. Edward Said, “Homenaje a Joe Sacco”, *Palestina*, Joe Sacco (Barcelona: Planeta Cómic, 2015) 5-7.

El análisis de *En el ombligo*, *Garzón* y *Entre agua y raíces* permite reconocer esta dualidad y, a la vez, subraya la responsabilidad ética que implica trabajar con historias de violencia en el presente. Cada obra, desde su particular proceso de investigación, creación y articulación de fuentes, evidencia que la contra-historia exige una atención cuidadosa a las formas de narrar la violencia y sus huellas. En este sentido, *En el ombligo* muestra cómo la experiencia de la autora estructura la mediación e interpretación de las fuentes, privilegiando la vida íntima sobre la colectiva, mientras que *Garzón* y *Entre agua y raíces* desestabilizan identidades reducidas y estáticas al ampliar los marcos desde los cuales se narran estas vidas.

En la contra-historia, archivar es un acto simultáneo de curaduría y de curandería cuando se transforman sesgos y se confrontan silenciamientos⁶⁵. Asimismo, la ficción interrumpe la confianza acrítica en la transparencia de las fuentes y permite activar nuevos archivos desde la remediación, haciendo posible narrar lo que fue borrado, negado u ocultado por la historia hegemónica. En este sentido, los cómics aquí analizados no solo proponen otras formas de contar el pasado, sino que crean sentido a partir de la escasez y de los fragmentos que deja la violencia, restituyendo presencia, densidad y significado allí donde el archivo había impuesto el silencio.

Fuentes

Periódicos y revistas

Infobae (Argentina) 2025.

Sala de Prensa Jurisdicción Especial para la Paz (Colombia) 2023.

El País (Colombia) 2015.

Revista RAYA (Colombia) 2024.

Internet

https://www.oas.org/en/iachr/docs/annual/2022/Chapters/4-IA2022_Cap_2_EN.pdf.

https://www.cgfm.mil.co/sites/default/files/2023-02/Aporte_verdad.pdf

https://docs.wixstatic.com/ugd/d911bd_9b2661d6e7934b2082ab2e818f8402b3.pdf

<https://youtu.be/MZxB20q6fxQ?si=S7pHefH3k9K9l1W7>.

https://www.youtube.com/live/EUkmUZ3cXNU?si=FMgn_CypvciHEwcO.

<https://consejodeestado.gov.co/wp-content/uploads/2016/09/CONDENAN-A-LA-NACIÓN-POR-HOMICIDIO-DE-PERIODISTA-JAIME-GARZÓN.pdf>.

<http://www.hermes.unal.edu.co/pages/Consultas/Proyecto.xhtml?idProyecto>

65. Soren Daniela Molano Cajamarca (Intervención en coloquio *Imagen y transmisión del pasado* organizado por el Instituto CAPAZ, Colombia, 10 de julio de 2024).

=23183&opcion=1

<https://open.spotify.com/show/1y3wRQwPwTFpbXNaKnldTJ?si=E8V0dY9KRtG94djCXXNdHg>

Bibliografía

- Andrade Quintero, Laura. “La presencia del documento y el archivo en la serie de cómics. “¡Todo Bien! Historias de perdón y reconciliación””. *Revista de Estudios Colombianos* 63 (2024).
- Ball, Erica L., Tatiana Seijas, y Terri L. Snyder, Eds. *As If She Were Free: A Collective Biography of Women and Emancipation in the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Cabrera, Claudia. “Archivo vivo en las prácticas performativas”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad* 11.18 (2024).
- Catalá Carrasco, Jorge L., Paulo Drinot y James Scorer, Eds. *Comics and Memory in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Chute, Hillary Chute y Marianne DeKoven. “Introduction: Graphic Narrative”. *MFS Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 767-782.
- Colombia. “Ley 975 de 25 de julio de 2005”. *Diario Oficial* No. 45 980. 25 de julio de 2005.
- Colombia. “Ley 1448 de 10 de junio de 2011”. *Diario Oficial* No. 48 096. 10 de junio de 2011.
- Colombia. “Acto Legislativo 01 de 4 de abril de 2017”. *Diario Oficial* No. 50 213. 4 de abril de 2017.
- Colombia. “Ley 1379 de 15 de enero de 2010”. *Diario Oficial* No. 47 593. 15 de enero de 2010.
- Davis, Natalie Zemon. *Fiction in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth Century France*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1988.
- Erl, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.
- Escobar García, Laura Bibiana y otros. *La guerra vino de afuera: El Bloque Pacífico en el sur del Chocó: una herida que aún no cierra*. Bogotá: CNMH, 2022.
- Fuentes, Marisa. *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- Gallagher, Catherine y Stephen Greenblatt. “Counter-History and the Anecdote”. *Practicing New Historicism*. Eds. Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Garzón, Alfredo y Verónica Ochoa. *Garzón, el duelo imposible*. Bogotá: Rotundo Vagabundo, 2024.
- Hartman, Saidiya. “Venus in Two Acts”. *Small Axe* 12.2 (2008): 1-14.

- Hensel, Franz. “¿Mal de archivo?: Entre formas de registro oficial y lugares de imaginación histórica”. *Ilusión y materialidad: Perspectivas sobre el archivo*. Bogotá: Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes, 2018.
- Johnson, Walter. “On agency”. *Journal of Social History* 37.1 (2003): 113-124.
- Kansteiner, Wulf. “Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies”. *History and Theory* 41.2 (2002): 179-197.
- Silva Rodríguez, Manuel. *Fotografías durante el conflicto armado en Colombia: Un campo visual para armar*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2022.
- Mattar, Anna-Lina y Gala Rocabert Navarro. *En el ombligo. Diarios de guerra y paz en Colombia*. Barcelona: Salamandra Graphic, 2021.
- Mbembé, Achille. “El poder del archivo y sus límites”. *Orbis Tertius* 25.31 (2020): e154.
- Molano Cajamarca, Soren Daniela. Intervención en coloquio Imagen y transmisión del pasado, Instituto CAPAZ. Colombia, 10 de julio de 2024.
- Melero Domingo, Javier. “Footnotes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 18.2 (2012): 541-561.
- Mora Rodríguez, Luis Adrián. “Dominación y corporalidad: técnicas de gobierno en la Conquista Americana”. *Tabula Rasa*. 12 (2010): 13-29.
- Osorio Sánchez, César. “Archivos para la paz, las memorias y la educación política”. *Educación política: cuerpos, espacios, memorias y transiciones*. Eds. Marcela F Pardo y Ana María Restrepo. Bogotá: CAPAZ / CINEP. 2024.
- Pinilla, Gabriela y Darío Villamizar Herrera. *Entre agua y raíces: las luchas de la Chiqui en las montañas del Chocó*. Cali: Museo La Tertulia, 2023.
- Ricœur, Paul. “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado” *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Dir. Anne Pérotin-Dumon, Ed. Centro de Ética-Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2007.
- Rodríguez-Blanco, Sergio y Laura Andrade. “Del narco a la víctima: la nueva narrativa hegemónica del conflicto armado en Colombia a través del cómic de no ficción”. *Confluente* 12.1 (2020): 119-147.
- Said, Edward. “Homenaje a Joe Sacco”. *Palestina de Joe Sacco*. Barcelona: Planeta Cómic, 2015.
- Samudio, Italia y Daniel del Toro (Intervención en espacio formativo ¿Para dónde vamos con las pedagogías transformadoras?, Colectiva de Comunicaciones Montes de María Línea 21 e Instituto CAPAZ. Colombia, 23 de septiembre de 2024.
- Sturken, Marita. “Memory, Consumerism, and Media: Reflections on the Emergence of the Field”. *Memory Studies* 1.1 (2008): 73-78.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.
- Witek, Joseph. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.