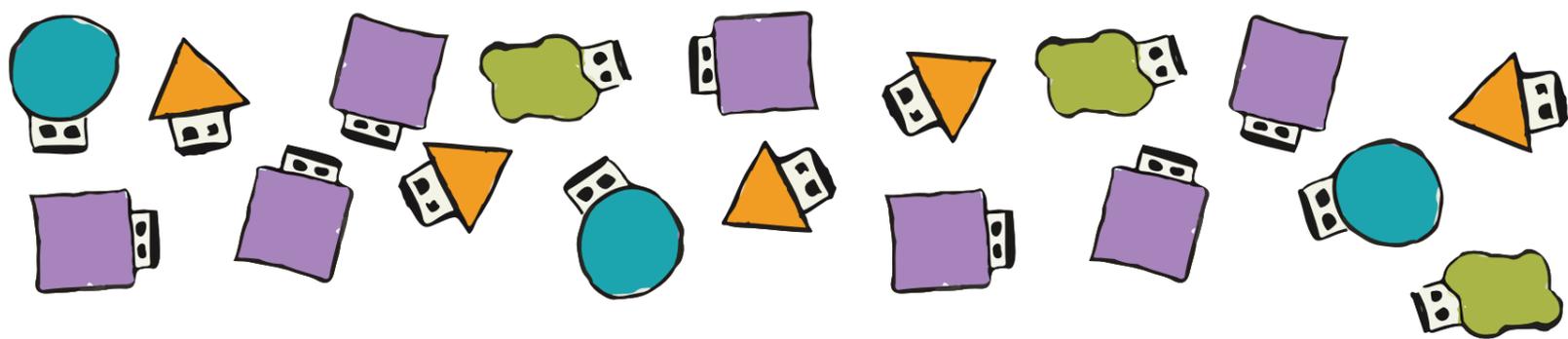


LAS FORMAS DE LA MEMORIA

ANDRÉS ECHEVERRI GARCÍA
ASESOR: CAMILO TAMAYO GÓMEZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN CIENCIA DE LA INFORMACIÓN



MAESTRÍA EN CIENCIA DE LA INFORMACIÓN - IV COHORTE
ESCUELA INTERAMERICANA DE BIBLIOTECOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
MEDELLÍN, 2022

RESUMEN

Esta investigación se pregunta por cómo las herramientas propias del diseño y la ilustración pueden ser empleadas en los procesos de transmisión y comprensión de la memoria social. Se centra en el concepto de *formas de la memoria*, como posible conexión entre la ciencia de la Información, los estudios sobre memoria y el dibujo; y explora diferentes atributos para la lectura y creación de imágenes gráficas con enfoque de memoria.

Como instrumento metodológico se emplea el *reportaje infográfico con enfoque de memoria*, como un posible puente creativo entre los campos del diseño y la memoria. A partir de elementos como las materialidades, la composición, los marcos sociales y normativos, la historicidad, la participación social y política; se proponen conexiones y herramientas para producir infografías sobre colectivos que llevan a cabo procesos de reivindicación de sus memorias o de quienes hacen parte de ellos.



LAS GRACIAS

Muchas gracias a mis amigos, amigas y compañeros, quienes tuvieron que soportar interminables horas de palabrería mientras organizaba estas ideas y pensamientos; y además tuvieron la generosidad de ayudarme.

A la Maestría en Ciencia de la Información, a sus docentes, por el compromiso con lo que investigan, por no ser testigos neutrales ni analistas fríos de lo que sucede en Colombia.

A Camilo Tamayo Gómez, mi asesor, por su comprensión, generosidad y confianza. Por saber acompañar siempre, sin invadir ni abandonar.

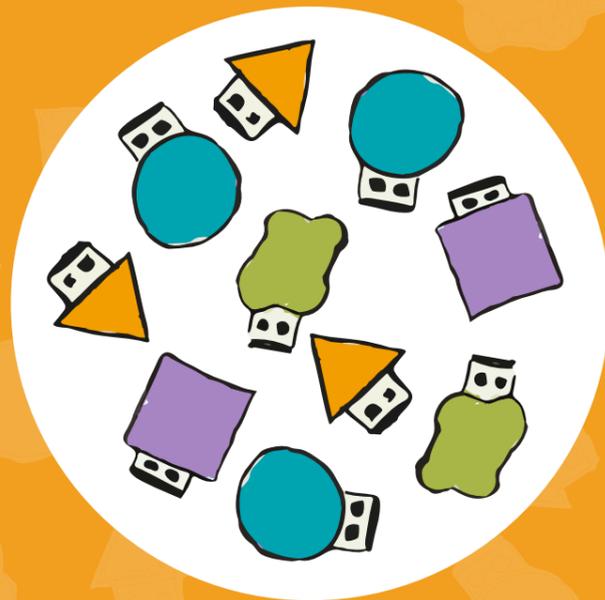
Al Movete, el Movice, la Corporación Jurídica Libertad, La Plataforma Nacional para el Protagonismo de los niños, niñas y jóvenes, a la Corporación Convivamos, el Periódico Periferia. Gracias por compartir conmigo sus luchas, emociones y saberes.

A todos los y las artistas, investigadores y teóricos que dieron bases y vuelo a este proceso.

A mi familia: Nelly, Walter, Julián. Y hasta a Mandioca, mi gata, que no sabe ni le importa cuánto ha aportado en este proceso.

CONTENIDO

Introducción: Las formas básicas	4	Segunda parte: Atributos de la <i>imagen-memoria</i>	23	Epílogo: Todo por hacer	52
Tres figuras esenciales	6	Iconicidad y materialidad	24	La imagen como escenario de confrontación	53
El triángulo: información, memoria y dibujo	6	La materia de la memoria	24	Se me sale el caricaturista	57
Información	6	Concretar las formas	25	Posibilidades de toda esta carreta como metodología	58
Memoria	7	El repertorio gráfico o iconografía	29	Bibliografía	60
Dibujo	7	Composición y marcos normativos	35		
Encuadre	8	Las palabras gráficas con las que narramos	35		
El fluir del Movete	9	Sintaxis y marcos normativos	36		
Movice: Una semilla de sol	10	La memoria como diseño: dar forma al pasado	40		
Voces por la paz: Asamblea de las Tres Voces	11	Historicidad y temporalidad	44		
Un ciclo de ida y vuelta	12	La memoria cultural, según los Assmann	44		
		El tiempo en las memorias y las imágenes	45		
Primera parte: Las formas de la memoria	13	El color de la memoria	47		
Un problema informativo	14	El poder de fascinación	49		
Reportajes infográficos con enfoque de memoria	16	Lectura e interpretación	49		
Memoria infográfica	18	A veces son necesarias mil palabras	50		
La imagen, entre ingenieros y pájaros	20				
La imagen cuantitativa de Abraham Moles	20				
El mirlo de Thomas Mc Evilly	21				
Cinco atributos de la memoria como diseño	22				



INTRODUCCIÓN: **LAS FORMAS BÁSICAS**

Este proyecto es resultado de la Maestría en Ciencia de la información, con énfasis en Memoria y sociedad, de la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia.

Las formas de la memoria es un proyecto de profundización que pretende explorar posibles rutas creativas entre tres campos: la ciencia de la información, el dibujo periodístico y los estudios de memoria. Estas páginas no pretenden presentarse al lector como un proyecto de investigación, en el sentido estricto del término. En su lugar, es más una extensa justificación que da cuenta de los procesos y exploraciones creativas detrás de tres ejercicios (en forma de lo que posteriormente será presentado como *reportajes infográficos con enfoque de memoria*).

Esta propuesta está dividida en cuatro apartados:

En la introducción se plantean *Las formas básicas*, una suerte de boceto o *encaje* donde se presentan los tres conceptos en torno a los cuales inició esta exploración (dibujo, ciencia de la información y memoria); formando un triángulo de cuyas aristas surgen dos elementos claves: la filosofía del diseño y la información del pasado.

Se propone el *reportaje infográfico con enfoque de memoria* como instrumento metodológico, un ejercicio de investigación en campo a partir del cual se realizó un acercamiento a tres organizaciones interesadas en visibilizar sus procesos de memoria: el *Movimiento Social por la Vida y la Defensa del Territorio del Oriente Antioqueño –MOVETE–* (Oriente Antioqueño), el *Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado –MOVICE–* (Medellín, Antioquia), y la Plataforma Nacional para el protagonismo de los niños, niñas y jóvenes (Medellín, Cali, Barranquilla y Bogotá).

La intención de realizar esta exploración se justifica a partir de la necesidad de desarrollar dispositivos y estrategias para la escucha y visibilización de las memorias. Este carácter dialógico es también una apuesta vinculada al periodismo, razón por la cual los reportajes fueron publicados en el Periódico Periferia

Posteriormente, en la primera parte, titulada *Las formas de la memoria*, se presentan las bases teóricas y los referentes creativos en los cuales se apoya esta propuesta. Aquí se exploran preguntas y se plantean problemas desde el dibujo documental, la infografía, el arte y el diseño. A partir de autores y autoras como Thomas Mc Evilly, Abraham Moles, Elizabeth Jelin y María Teresa Uribe de Hincapié; se plantean posibles relaciones entre el dibujo y los estudios de memoria. Este primer acercamiento teórico deja abiertas cinco rutas de exploración: la iconicidad y las materialidades, la composición y los marcos normativos, la historicidad y temporalidad, el color y el poder de fascinación de la imagen.

Estas cinco direcciones fueron las que orientaron el análisis de los reportajes antes realizados. No se pretende aquí agotar ninguno de los campos de estudio planteados inicialmente; más bien, se proponen estos caminos como rutas abiertas para la exploración creativa. También se intenta que estas rutas sirvan para el análisis o comprensión de imágenes, desde un punto de vista de los estudios de memoria.

En la segunda parte, *Atributos de la imagen-memoria*, se da cuenta de los hallazgos -nunca conclusiones- que deja, hasta ahora, la exploración en cada una de las direcciones expuestas anteriormente. En este apartado se retoma el proceso de producción de los reportajes infográficos con enfoque de memoria; desglosando su proceso de producción desde las

notas de campo, los bocetos iniciales, su edición y revisión, hasta la producción de las imágenes finales. Cada una de estas etapas se relaciona con uno de los cinco atributos propuestos, así como con teorías y conceptos propios de los estudios de la memoria, que puedan tener relaciones con el proceso gráfico.

En el último apartado, que se presenta como *Epílogo*, se aplican los atributos de la imagen-memoria presentados en la segunda parte a dos casos específicos:

El primero de ellos en un contexto interpretativo; donde los atributos antes mencionados son usados en la lectura o interpretación de un problema gráfico. En este punto se abordan algunos casos de *luchas* que se dan al interior de la imagen, partiendo del concepto de *intericonicidad*. Esta lectura posibilita comprender la imagen-memoria como un escenario de confrontación.

El segundo caso se propone como una reflexión de cómo los atributos antes mencionados pueden ser de utilidad en el proceso de creación de imágenes, para lo cual se plantea una reflexión desde el campo de la caricatura editorial, o humor gráfico de actualidad. La elección de este campo responde a que (como sucede con el muralismo, el graffiti, los memes, entre otros formatos) la caricatura editorial es uno de los escenarios donde se tramitan a menudo conflictos en torno a la imagen.

Las reflexiones expuestas en este último apartado, aunque personales y quizá anecdóticas, pueden servir como excusa para que otros creadores de imágenes puedan reconocerse en el sentido e intención que persigue este texto: la de plantear posibilidades para la exploración gráfica a partir de las memorias de otras personas y organizaciones.

Por último, es preciso mencionar que la exploración creativa que aquí se presenta ha seguido un camino sinuoso, desprovisto de la claridad y estructura de una investigación académica. Lo que aquí se presenta es la trasescena que soporta un ejercicio creativo: como tal, está llena de caminos recorridos y abandonados, de bocetos que han terminado en la papelera, de ideas trazadas y no resueltas, de proyecciones que aún es necesario materializar.

No es entonces el objetivo de este texto decir la última palabra sobre cómo deben producirse las imágenes con enfoque de memoria, ni una única forma de interpretarlas. Su intención es, como se dijo antes, ofrecer un conjunto de herramientas -que pueden o no ser de utilidad- a dibujantes, muralistas, grafiteros, caricaturistas, ilustradores y otros creadores de imágenes; que quieran dirigir sus impulsos hacia el campo de la memoria.

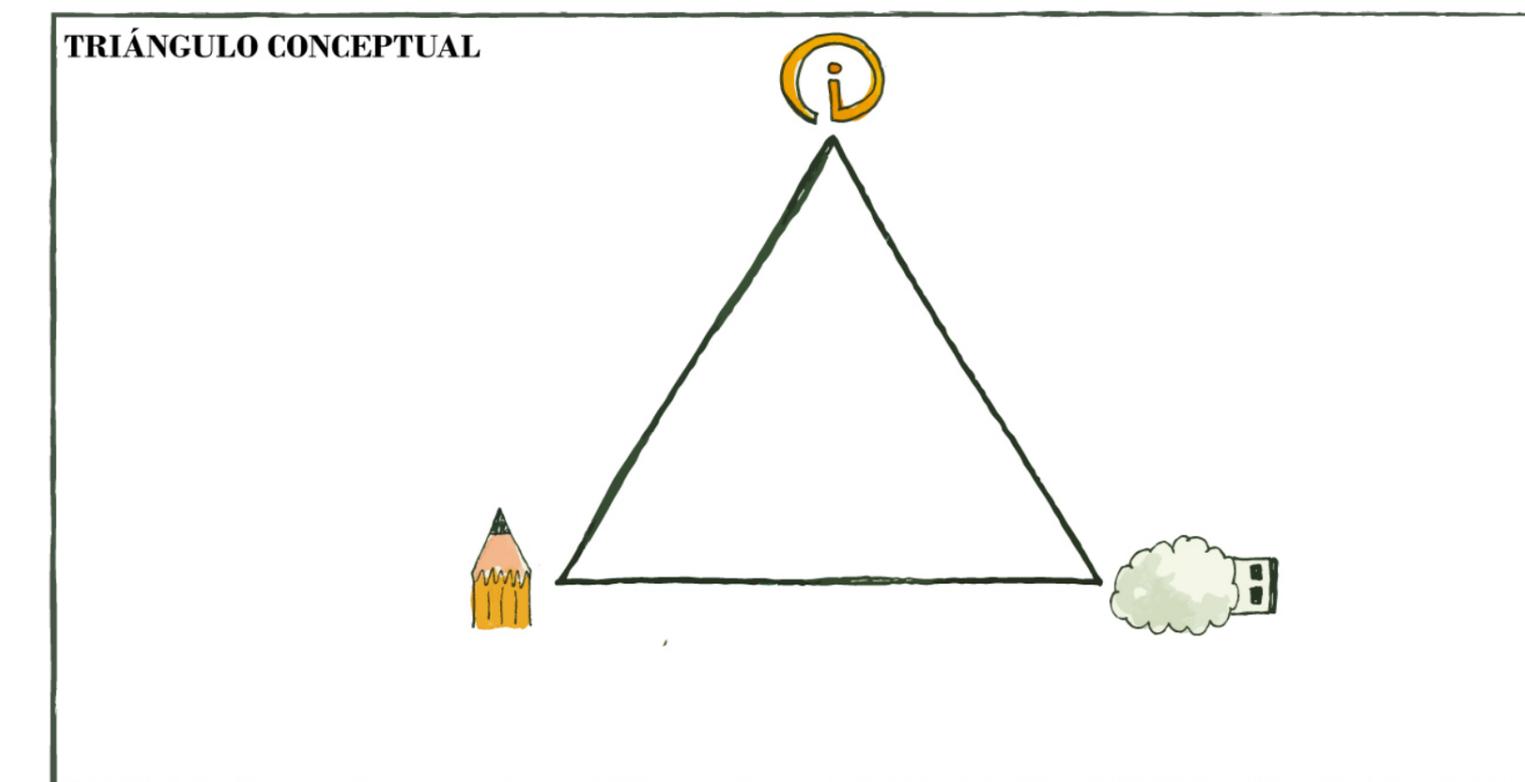
Con estos puntos y líneas como base, pasemos ahora al mundo de las formas.

Tres figuras esenciales

Memoria e imágenes. Lo primero que me vino a la cabeza cuando decidí explorar este campo fue el prodigioso y coloquial concepto de *memoria fotográfica*. Una especie de ideal: recordar todo tal y como sucedió, fielmente, como lo hace la fotografía: congelar un instante y atesorarlo, o capturarlo, como sugiere Susan Sontag: “La fotografía inevitablemente conlleva una determinada condescendencia a la realidad. De estar ‘allá afuera’, el mundo pasa a estar ‘dentro’ de las fotografías” (2008, p.85). No sucede lo mismo con la ilustración: aún el dibujo documental o la ilustración científica (que intentan representar un momento u objeto fielmente), tienen mecanismos de producción totalmente distintos, así como funciones diferentes a la fotografía.

Los archivos fotográficos demuestran su poder documental como evidencias que pueden emplearse en procesos de reconocimiento de personas desaparecidas o aún como pruebas en el ámbito jurídico. No sucede lo mismo con el dibujo, que está revestido de dudas: no sabemos si el dibujante eliminó de su cuadro un transeúnte molesto o inventó una persona sentada en el medio para mejorar la composición. El ilustrador puede forzar en la imagen la aparición de una edificación para dar la idea del lugar donde acontece, pero no ser totalmente fiel a la realidad que observa; incluso, es común cambiar o agregar un color en función de la armonía cromática o con una intención expresiva ¿Cómo asumir estas interpretaciones del dibujante? ¿Serán mentiras, deformaciones, que restan verdad al resultado?

Esta tensión entre la memoria fotográfica y la memoria gráfica es el punto de partida para el viaje que propone este texto. Si



bien los textos e investigaciones sobre la memoria han explorado con insistencia las relaciones entre memoria y fotografía, propongo comprender la relación entre imagen y memoria a partir del grafismo, más cercano a campos como el arte, la estética y el diseño.

Pretendo en este texto presentar mis memorias sobre una exploración en torno a tres campos: la ciencia de la información, la memoria y el dibujo. Para unirlos propongo como pretexto el concepto de *formas de la memoria*, que se desarrollará en el primer capítulo. Por ahora, permítaseme esbozar las tres figuras geométricas básicas, para ir calentando el pensamien-

Imagen 1. Triángulo conceptual donde están ubicados la ciencia de la información (arriba), el dibujo o imagen gráfica (abajo a la izquierda) y la memoria (abajo a la derecha).

to gráfico: un triángulo con los tres conceptos teóricos antes mencionados (información, memoria y dibujo); después agregaremos a estos un cuarto elemento (el contexto) para formar una especie de cuadrado metodológico; y finalmente, a modo de justificación, un ciclo circular de ida y vuelta.

El triángulo: Información, memoria y dibujo

Información

La información es un concepto problemático, difícil de agarrar, como la información misma. Las teorías de la información han cambiado su objeto de estudio con el paso de los tiempos y con el avance de las tecnologías. En el libro *Modelos y esquemas de comunicación* (2006), de Hernando Sánchez Zuluaga, puede identificarse cómo cada campo del conocimiento ha decidido apropiarse de su propia interpretación de la información: disciplinas como la ingeniería persisten en un paradigma físico, que la concibe como un objeto (bits) susceptible de ser medido, contabilizado, almacenado y procesado.

Para otras disciplinas, como la filosofía, la información se presenta como un problema cualitativo, cuyos protagonistas son la forma (*morphe*), la materia (*hylé*), y las ideas (*eidos*). Posteriormente veremos cómo estos conceptos sugieren que *informar* es un proceso por medio del cual se *da forma* a la materia (Flusser, 1999).

La comunicología, por su parte, concibe la información como parte de un proceso social por medio del cual los sujetos construyen el mundo y le dan sentido (este punto de vista no difiere mucho de los anteriores). Al tradicional modelo comunicacional de Shannon y Weaver (emisor, receptor, medio, canal, mensaje y todo eso que todavía enseñan en los colegios) se han agregado numerosos elementos, cada uno de ellos pareciera haber sido la semilla de un campo diferente de estudios: así, existen ahora campos de investigación que profundizan exclusivamente en la investigación de los medios de comunicación, otros que hacen lo propio con la construcción de los

mensajes y los lenguajes, por otro lado nacieron campos de estudios centrados en recepción, la producción y el intercambio de información (Sánchez, 2006).

Actualmente el campo de la ciencia de la información es menos uniforme todavía. A los modelos y concepciones anteriores se han unido reflexiones desde campos como la antropología, la sociología, la politología, la bibliotecología, la archivística y la museología; y lejos de encontrar puntos comunes, la pregunta por la información se ha enriquecido con la aparición de fenómenos como la cibernética, los conflictos por la privacidad y las dinámicas de poder en torno a los datos.

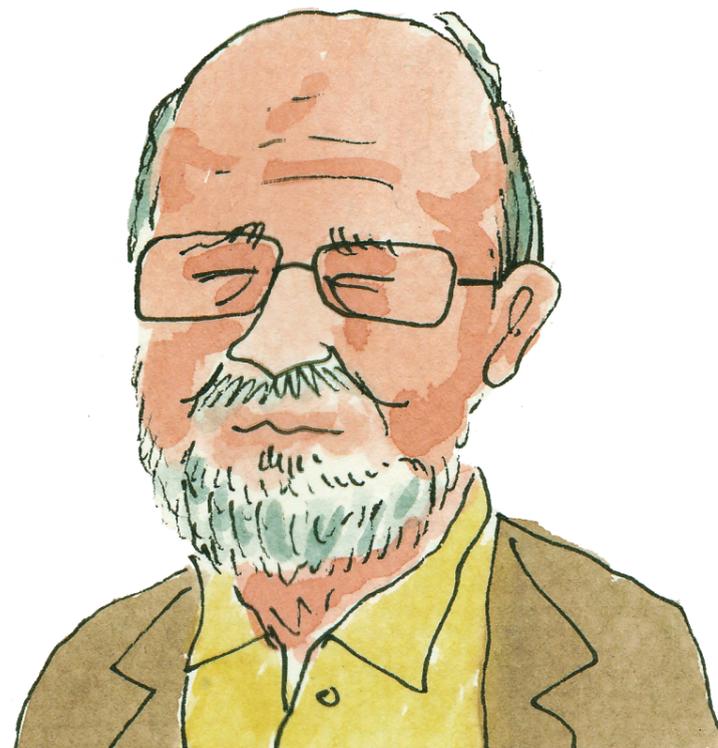
En medio de todo este embrollo, me llama la atención la preocupación de todas estas disciplinas por la *forma*. Bien sea la forma en que se procesan los bits por medio de un algoritmo, o que se da a los hechos en una noticia, o en que se estructuran los procesos sociales en la educación. Si bien debo confesar mi distanciamiento con la concepción platónica del *eidos* y la *morphe*, me parece interesante emplear este planteamiento como una metáfora de lo que plantearé como información: el proceso de *dar forma*.

Memoria

Reflexionemos a continuación sobre la memoria, el segundo elemento de este triángulo. Como la información, pretendo plantear también la memoria como un proceso, porque no podemos hacer memoria sin tiempo: la memoria implica volver sobre el pasado, para darle sentido desde el presente, y de esta manera construir el futuro (Jelin, 2017). O, desde el punto de vista de Manuel Reyes Mate, “El tiempo es el tribunal de la historia porque la valoración de lo que en ella ocurra depende del tipo de tiempo sobre el que se asienta” (Reyes, 2018, p.17).

Pero la memoria también es otro tipo de proceso: uno de confrontación entre sus usos y abusos. Tzvetan Todorov (2015) nos ofrece un panorama de las tensiones que hacen parte del proceso de hacer memoria: las existentes entre la soledad de la subjetividad y la negociación que implica lo intersubjetivo; entre el culto a la memoria y su banalización; entre la justicia y la venganza que pueden arrojarlos a lo que el autor llama un *laberinto de espejos* (Todorov, 2015, p. 59).

Siguiendo con Todorov, el necesario tránsito de la memoria literal (la íntima, subjetiva) a la memoria ejemplar (de carácter pedagógico y colectivo) (Todorov, 2015, p. 45) se une a los planteamientos expuestos anteriormente, para establecer



Manuel Reyes Mate

una conexión entre memoria e información: la memoria es un proceso que informa (*da forma*) al pasado.

En *Los lugares de la memoria* (2009), Pierre Nora llama la atención sobre un imperativo de la memoria para diferenciarla de la historia:

La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivos y, en este sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es (2009, p.20).

Para Nora, los *Lugares de la memoria* son aquellos escenarios simbólicos o físicos donde la memoria se configura, actualiza y transmite. Incluye lugares físicos, como monumentos, museos y paisajes; pero también lugares simbólicos como personas, comidas, costumbres, giros del lenguaje (Nora, 2009, p.20). Esta diversidad de posibilidades para materializar la memoria, ¿no podría invitarnos a pensar acerca de las *formas de la memoria*?

Dar forma a la memoria implica también un proceso que, si se me permite la figura, implica una labor propia de la técnica escultórica: el pasado, como el barro, se moldea para formar la memoria. Se lija y se talla con las herramientas del silencio y el olvido. Aunque para el caso de la memoria, debemos también reconocer que el escultor es al mismo tiempo modelado por su obra. Primo Levi habla de la memoria como un tamiz (Forges, 2016), y del acto narrativo como un ejercicio de mediación que está sujeto al silencio, como un derecho del sobreviviente (Forges, 2016, p.200).

La memoria y el olvido, como procesos entrelazados, están mediados también por lo inenarrable: siguiendo con la escultura, diríamos que de alguna forma el David está formado también por los trozos de mármol que fueron desechados por Miguel Ángel, aquellos que no están en los museos y que yacen perdidos en los suelos de Florencia.

Dibujo

Todo lo anterior para decir que *dibujar es hacer memoria*, ya que implica darle una forma gráfica al pasado. Y es aquí importante retomar el concepto de *memoria gráfica*, que toma en consideración la naturaleza subjetiva y caprichosa de los recuerdos y que no exige la correspondencia exacta de estos con la historia, dando lugar a la creatividad y a la imaginación.

Hablar de *lo gráfico* es hablar de la construcción social de la imagen. Esta categoría emerge como necesaria para establecer una diferenciación con otros tipos de construcciones de la imagen, que siguiendo a Alfonso Puyal en su libro *Teoría de la comunicación audiovisual* (2006), puede abarcar desde la imagen acústica (como los paisajes sonoros), o la imagen mecánica (que se produce con herramientas como cámaras y que deriva en videos o fotografías). El interés de la presente propuesta se centra en la *imagen manual* que, siguiendo a Puyal, es

El “acto gráfico fundamental” (James Gibson) supone la primera manifestación icónica producida por el hombre. Este gesto gráfico es anterior incluso a la escritura. Nace del impulso por ejecutar trazos o incisiones sobre una superficie; de una necesidad por transmitir pensamientos y creencias. Pinturas, dibujos y grabados son representaciones plásticas que no se han agotado con el advenimiento de la imagen

mecánica y electrónica. El cómic y el *storyboard* suponen un paso más, al incorporar secuencialidad a la imagen fija (Puyal, 2006, p.133).

En la primera parte de este texto abordaremos la relación del dibujo con el diseño a partir del concepto de *grafismo funcional*. Valga por ahora decir que con este término se describen los “modos de representación que se basan en el uso del trazo, de la forma o de la trama (...)” (Moles y Janiszewski, 1990, p.9) y que complementan el “mensaje principal”, que es el mensaje escrito (Moles y Janiszewski, 1990, p.9). En otras palabras, si el dibujo ofrece al dibujante un vocabulario visual para expresar ideas, el grafismo funcional le ofrece una sintaxis para organizar dicha información en un espacio determinado.

El grafismo funcional es, en este orden de ideas, una forma de componer (otra vez, de *dar forma*) el mensaje visual, que puede brindar al dibujante herramientas narrativas y de dispositivos gráficos para la transmisión y apropiación de la memoria.

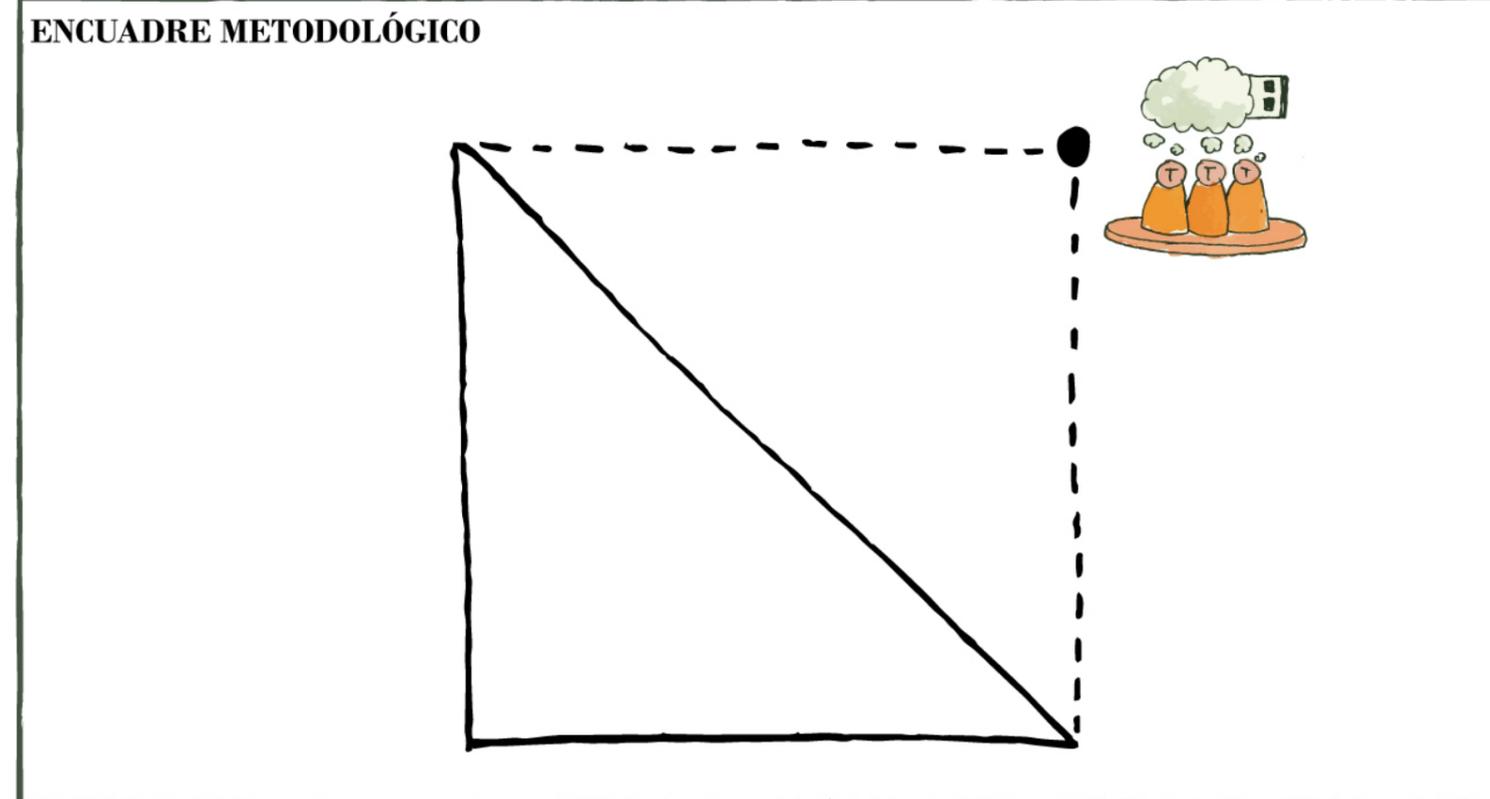
Encuadre

La información, la memoria y el dibujo forman hasta este punto un triángulo teórico: ya Wassily Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte* (2002), había sugerido el carácter de dicha figura, que sugiere la elevación (p.42). Pero el pintor y teórico ruso también asignó al cuadrado un carácter simbólico: es la figura de la materia, de lo terrenal y lo concreto. Una hermosa metáfora para dar paso a la metodología.

Agreguemos pues a este triángulo un contexto, para propiciar su cuadratura: ¿a qué pasados se habrá de dar forma en estas memorias gráficas? Es necesario de nuevo irrumpir desde la subjetividad.

Los *reportajes infográficos* que se presentan en esta investigación son el resultado de esta búsqueda: integran la caricatura editorial, el periodismo gráfico y la infografía; y tienen como objetivo narrar las memorias en torno a organizaciones sociales y políticas relacionadas con las causas del conflicto armado colombiano (identificadas por la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, que incluyen temas como los conflictos regionales por la distribución de la tierra, el modelo económico, la defensa de los recursos naturales, las garantías para la movilización social y la participación política, la desaparición forzada, entre otros).

Entre estas organizaciones se encuentran el *Movimiento Social por la Vida y la Defensa del Territorio del Oriente Antioqueño -MOVETE-* (Oriente Antioqueño), el *Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado -MOVICE-* (Medellín, Antioquia), y la Plataforma Nacional para el protagonismo de los niños, niñas y jóvenes (Medellín, Cali, Barranquilla y Bogotá).



A lo largo de los capítulos siguientes, presento tres reportajes infográficos realizados con estas organizaciones como una primera exploración técnica y conceptual a propósito de las relaciones entre la información, la memoria y el dibujo. Han sido producidos a partir de entrevistas, visitas a algunos de los lugares donde estas organizaciones llevan a cabo sus procesos, así como la consulta de material secundario como documentos, páginas web y redes sociales.

El *reportaje infográfico con enfoque de memoria*, por lo tanto, es el principal instrumento metodológico de esta investigación. En estas páginas he procurado describir y desarrollar esta

Imagen 2. Encuadre metodológico: al triángulo antes presentado se agrega un contexto.

herramienta, contar cómo ha ido evolucionando y ofrecerla a otros dibujantes e ilustradores interesados en los procesos de memoria, con el ánimo de que la redefinan o complementen.

Posteriormente, en la segunda parte, desarrollaré los hallazgos que este instrumento me ha permitido identificar en los procesos de construcción de cada una de estas imágenes; pero antes de llegar a ese punto, vale la pena hacer una breve descripción de cada uno de los espacios que acogieron esta experimentación creativa, describir brevemente los contextos

que fueron ilustrados en el proceso de esta investigación y exponer los productos a partir de los cuales surgen las reflexiones aquí contenidas.

El fluir del Movete

El primero de los reportajes infográficos tuvo lugar en la vereda San Vicente del municipio de Cocorná (en el oriente antioqueño), donde llegué en calidad de reportero gráfico y en compañía de Juan Alejandro Echeverri, periodista y editor del Periódico Periferia. Era el mes de enero del 2019 y los integrantes del Movete (Movimiento Social por la Vida y la Defensa del Territorio del Oriente Antioqueño) nos habían permitido realizar un reportaje sobre una reunión que tenían programada con Cornare (Corporación Autónoma Regional de las Cuencas de los Ríos Negro y Nare), autoridad ambiental de gran parte del territorio del Oriente.

Esta imagen fue producida a partir de diversas fuentes: en primer lugar, la publicación *Memorias y resistencias: Las luchas por la vida y la defensa del territorio en el Oriente antioqueño* (2018) producida por el Movete. También a partir de los testimonios de los integrantes de la mesa de interlocución con Cornare, donde escuché atentamente las intervenciones de Manuel Sepúlveda, Eduardo Bustamante, Angelina Góez, Heyzer García, María Rubiela Vargas, Carlos Andrés García, Flor Gallego, Juan “Chibcha” y otros participantes; que se verán posteriormente, en la segunda parte de este informe. Posteriormente tuve la oportunidad de entrevistar a Flor Gallego, Eduardo Bustamante, Heyzer García y a Juan

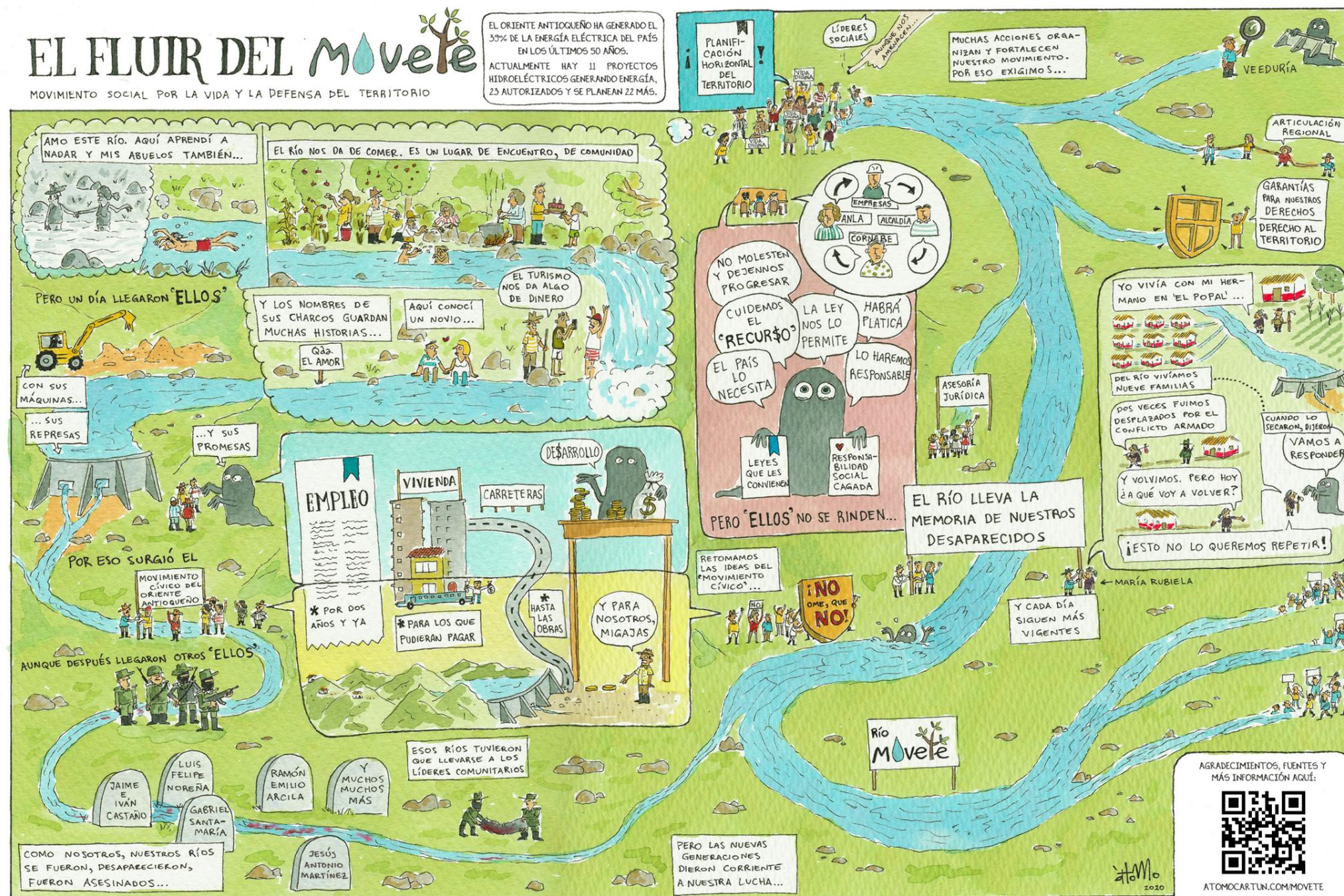


Imagen 3. El fluir del Movete. Primer reportaje gráfico producido en el marco de esta investigación.

“Chibcha”, quienes me brindaron su tiempo para conversar y profundizar en los asuntos tratados en la mesa.

A partir de este ejercicio se produjo un dibujo en acuarela y tinta china, de 50 x 35 centímetros, que pasó por un último proceso de edición y corrección gracias a la ayuda de Alejandro Echeverri y de los integrantes del Movete que participaron en las entrevistas. Con el visto bueno del Movete, esta imagen se publicó en las páginas centrales de la edición 157 del Periódico Periferia, en el mes de febrero de 2019.

Movice: Una semilla de sol

La pandemia mundial ocasionada por el coronavirus impidió realizar trabajo de campo y esta investigación tuvo que detenerse durante casi un año. Solo hasta diciembre del 2020, cuando se flexibilizaron levemente las medidas de control y salud públicos, tuve la posibilidad de asistir al Jardín Botánico de Medellín, donde se llevó a cabo la Asamblea regional anual del Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE). Aunque por razones de bioseguridad no pudo asistir la totalidad de los integrantes, un nutrido grupo de personas se reunió para analizar y proyectar la acción del movimiento.

En esta ocasión, detrás de un tapabocas y con un estricto distanciamiento social (aunque en tiempos de reencuentro), llegué nuevamente en el papel de reportero gráfico, con la complicidad de la Corporación Jurídica Libertad (especialmente de Natalia Muñoz) quienes estaban a cargo de la organización de la Asamblea. En esta ocasión, tomé la decisión de alejarme de la tarea de realizar una relatoría del encuentro, para



“SOMOS SEMILLA. SOMOS MEMORIA. SOMOS EL SOL QUE RENACE ANTE LA IMPUNIDAD”

Imagen 4. *Movice: Una semilla de sol*. Segundo reportaje gráfico producido en el marco de esta investigación.

centrarme en describir al Movice y narrar el recorrido por el complejo camino que deben recorrer las víctimas del conflicto armado en Colombia.

“Somos semilla, somos memoria, somos el sol que renace ante la impunidad”. Con esta consigna como base, se narran en la imagen algunas acciones de memoria y movilización que desarrolla el MOVICE en todo el país. Infortunadamente, es inevitable hablar también de aquellos que intentan negar e impedir el florecimiento de la verdad. Aunque la imagen es para leer y recorrer como se le antoje a quien la observa, recomiendo iniciar su lectura a partir de la semilla.

El trabajo de campo realizado durante la asamblea se complementó con un par de entrevistas (nuevamente a Flor Gallego, quien también hace parte del Movete; y a los integrantes del Colectivo Resistencia, Arte y Memoria –RAM–); además de la revisión del sitio web del Movimiento y del material publicado en sus redes sociales. Posteriormente, con la ayuda de Natalia Muñoz y Marta Soto, se realizaron los últimos ajustes antes de su publicación en las redes sociales del Movice y en la edición 164 del Periódico Periferia, publicada en el mes de febrero de 2021.

Voces por la paz: Asamblea nacional de las Tres voces

La publicación del reportaje infográfico sobre el Movice, en Periferia, fue una oportunidad para acercarme a la Corporación Convivamos, la Asociación Funsarep y a la Fundación Centro Cultural Las Colinas; organizaciones que hacen parte de la *Plataforma Colombiana de Organizaciones Sociales y Populares por el Protagonismo de Niños, Niñas y Jóvenes*. Estas organizaciones realizaron el encuentro *Voces por la paz*, (o

Asamblea Nacional de las Tres voces), en la cual participaron niños, niñas y jóvenes de cuatro regiones de Colombia (norte, sur, occidente y centro).

En esta ocasión dejé a un lado mi rol como reportero de Periferia, para ser una especie de relator gráfico, más cercano y vinculado con los organizadores del evento. Esto me permitió conocer de antemano la agenda de los encuentros. Sin embargo, la pandemia todavía hacía sentir sus ecos de tos mocosa y fue imposible que este evento se realizara de forma presencial. Así las cosas, el 27 de marzo de 2021 se realizó virtualmente la plenaria de la Asamblea, donde confluieron niños, jóvenes y organizaciones.

Además de las notas de este evento, la imagen tomó como trabajo de campo las grabaciones de los encuentros independientes de cada una de las asambleas (niños, jóvenes y organizaciones) que se realizaron en los días previos al evento; así como la revisión de los documentos de la plataforma (relatorías, planteamientos metodológicos y filosóficos, entre otros). También participé de las reuniones de planeación antes mencionadas.

Posiblemente, lo más interesante de este proceso fueron la corrección y el ajuste de los contenidos. A diferencia de los adultos (como en los casos del Movete y el Movice) los niños y jóvenes son más abiertos a proponer desde lo creativo: la edición de esta relatoría gráfica se realizó con los integrantes de la plataforma y los participantes de la Asamblea, algo que permitió construir colectivamente las representaciones

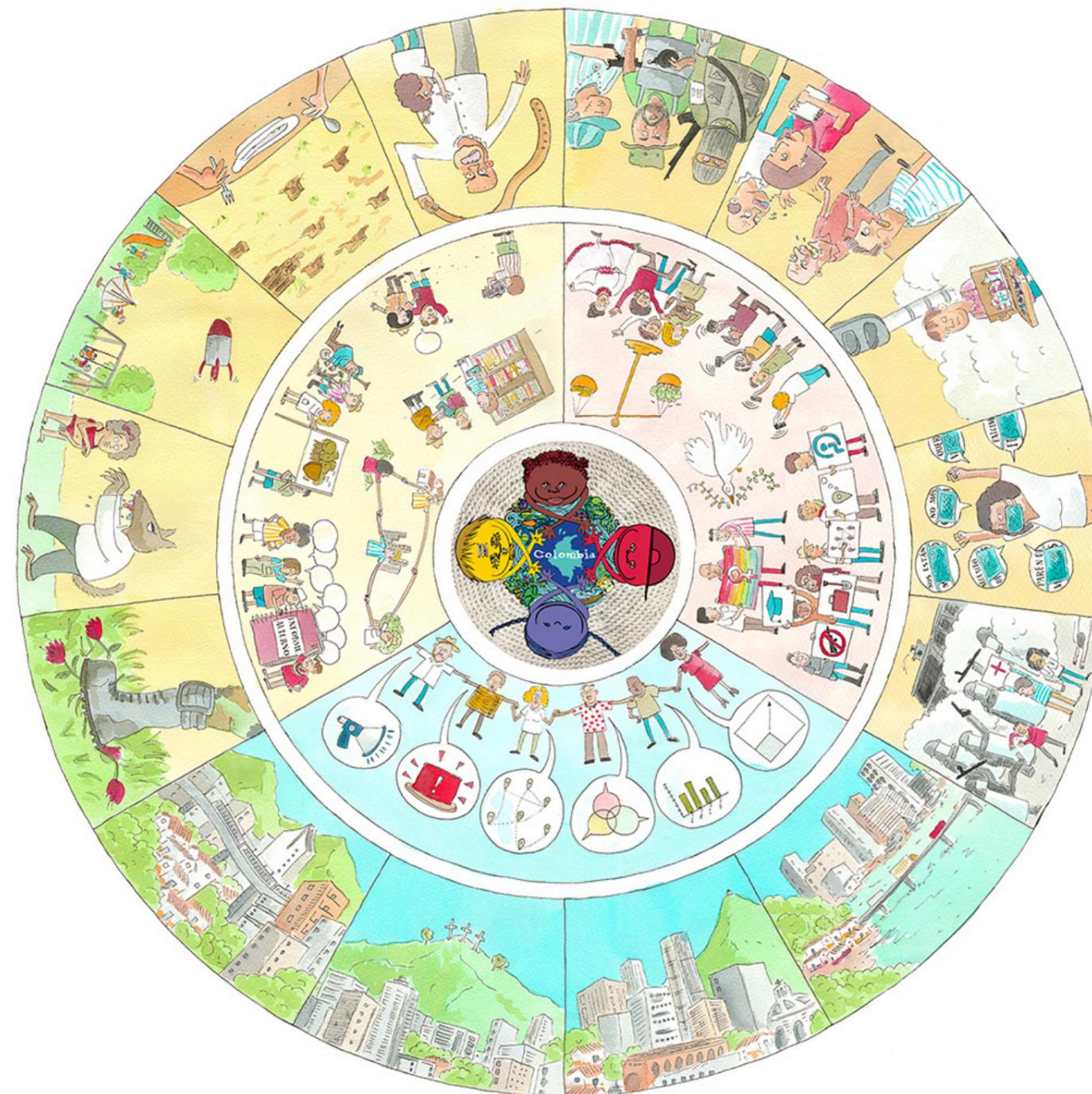


Imagen 5. Asamblea Nacional de las Tres Voces. Tercer reportaje gráfico producido en el marco de esta investigación.

de cada elemento (posteriormente volveremos sobre esta reflexión).

Aunque en principio quería que fueran tres infografías (una por estamento) finalmente estas se fusionaron en una sola (imagen 5): del centro hacia afuera, la ilustración se divide en tres capas circulares concéntricas. En el centro, se ubica el logo de la plataforma, como punto de encuentro de las tres voces. En la segunda capa, dividida en tercios, están las voces infantil, juvenil y de las organizaciones; representadas a partir de sus acciones. En la capa exterior aparecen las violencias y amenazas ante las cuales surge la movilización (frente a los tercios de las voces infantil y juvenil) y las regiones en las cuales hace presencia el proyecto (frente al tercio de las organizaciones).

Esta imagen se acompañó con un documento donde se explica cada uno de los elementos representados, con el fin de facilitar la explicación y narración por parte de los niños, jóvenes y organizaciones. Este documento se puede consultar en internet¹. El resultado fue una acuarela tamaño pliego, que posteriormente fue digitalizada para la impresión de rompecabezas, que sirvieran como activación de las narrativas ilustradas.

Un ciclo de ida y vuelta

El círculo (otra vez, según Kandinsky) es la forma del movimiento: se emplea para representar procesos, ciclos y como símbolo de la horizontalidad y la colectividad. Para el caso, emplearé su sentido procesual, de ida y regreso, para esbozar lo que se pretende con esta investigación en términos sociales y políticos.

Autores como Pierre Nora (2009), Elizabeth Jelin (2018) y María Teresa Uribe (2003) plantean la necesidad de construir nuevos sentidos pedagógicos de la memoria, que la pongan en el escenario público y le permitan actualizarse, mantenerse viva, como insumo para el diálogo social y para construir caminos de no repetición de los hechos victimizantes. Este propósito, sin embargo, se enfrenta ante una indiferencia de la sociedad frente a las palabras de las víctimas (Uribe, 2003).

En primer término espero que los reportajes infográficos realizados con las organizaciones y personas que participan en esta investigación llamen la atención de esa sociedad indiferente que tanto cautivó a María Teresa Uribe. Sin embargo, consciente de lo quimérica que resulta esta expectativa, guardo una esperanza más pequeña: que esos actores puedan ver representadas sus acciones, ideas y propuestas en los productos realizados, y que estos puedan servirles para dar a conocer su trabajo a otras personas y organizaciones. Como dije antes, este informe está redactado con la expectativa de que otros dibujantes e investigadores puedan encontrar herramientas para llevar al campo de la ilustración procesos sociales con un enfoque de memoria. Esta intención se basa en una convicción personal de que estos formatos pueden ser útiles y aportar en la transmisión y divulgación de la memoria.

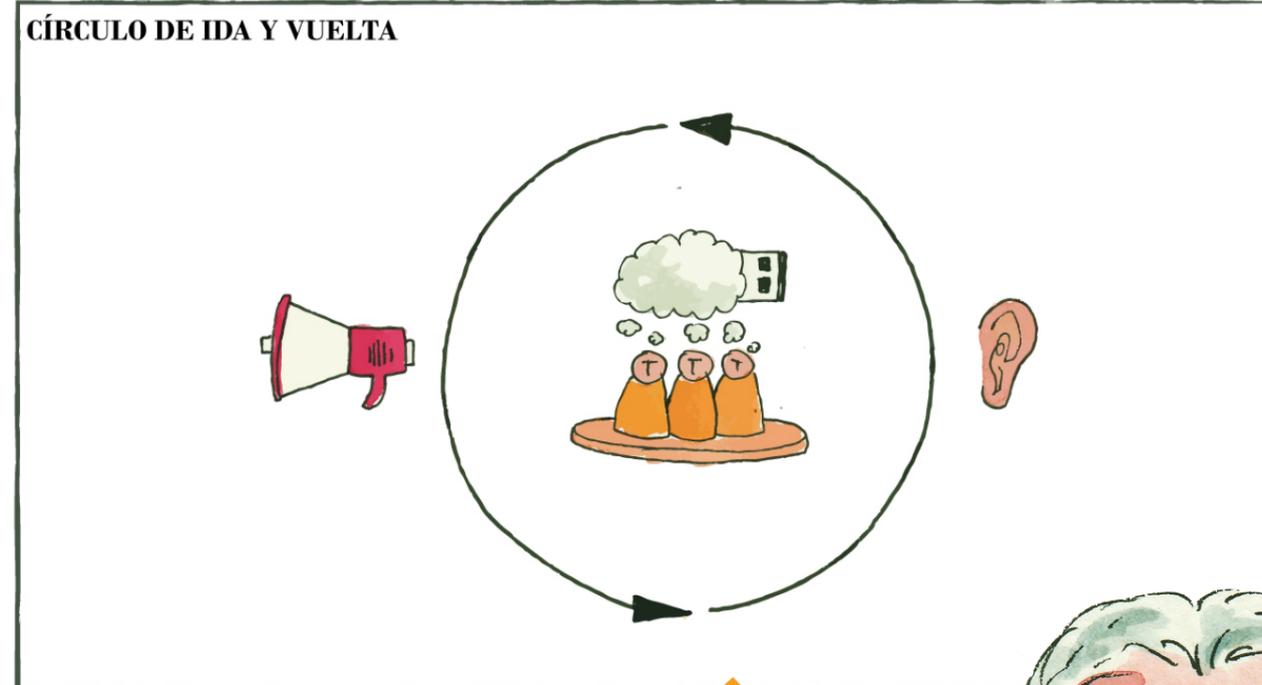


Imagen 6. Un ciclo de ida y vuelta: por una parte, propone la expresión creativa de la memoria; por otro, la escucha y comprensión de las memorias colectivas.

También realizo esta investigación con la intención de trazar un camino en la otra dirección: la de la escucha. Pretendo construir una forma de comprender la memoria desde una perspectiva gráfica, esbozar algunas claves para observarla e interpretarla; y que otros investigadores no repitan errores que he cometido al intentar transitar, como mencioné al inicio, por un camino espinoso como el de la memoria.

Soy consciente: probablemente sean muchas expectativas para un experimento limitado. Con que alguna de tantas se haga realidad, estas páginas y dos años de maestría habrán logrado su cometido.



María Teresa Uribe de Hincapié

¹ Puede consultarse en atomocartun.com/tresvoces



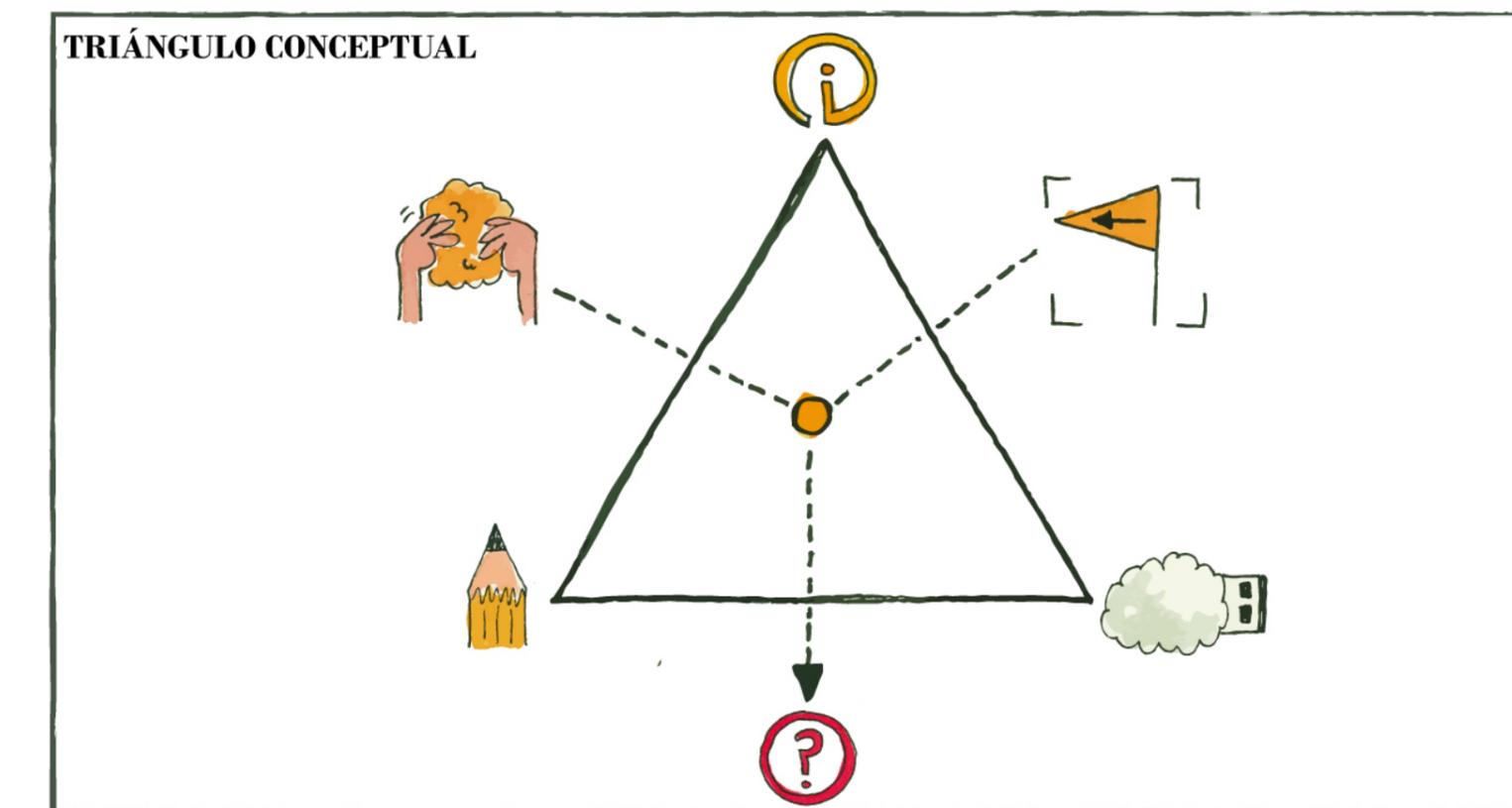
PRIMERA PARTE: **LAS FORMAS DE LA** **MEMORIA**

Como dibujante, me intriga cómo las figuras, a menudo, nos ayudan a pensar. Vivimos entre ellas, les damos sentido y ellas nos lo regresan: habitamos un mundo en el cual las personas caminan muchas *cuadras*, se involucran en *triángulos amorosos* para salir del *círculo vicioso* de la rutina; después se dan cuenta que con el tiempo han estado inmersos en una *espiral* que los ha degradado, asisten a una terapia y deciden que si esa espiral en lugar de hacia adentro se orienta hacia afuera, podrán florecer como seres humanos.

Es sencillo hablar de triángulos, cuadrados, círculos y espirales; pero a menudo la realidad asume formas más complejas ¿Podríamos representar, por ejemplo, el conflicto armado colombiano como un ciclo, invariable, que se repite? ¿O como una espiral, que se cierra sobre sí misma, recrudesciéndose los repertorios de violencia? ¿O como un triángulo de intereses encontrados entre actores armados, las víctimas y el resto de la sociedad civil?

Posiblemente cualquiera de estas figuras resultaría reduccionista, inconclusa -incluso errónea-, en la pretensión de explicar un fenómeno tan complejo. Lo que es necesario reconocer es que todas estas formas proponen una ruta sintética, una puerta de acceso o una estructura inicial para abordar dicha complejidad.

Es precisamente ese el interés de esta investigación. No pretende explorar la complejidad de los orígenes, motivaciones y condiciones para la permanencia del conflicto armado en Colombia; sino que toma este como escenario para explorar las *formas* de contar, explicar y comprender gráficamente las causas y consecuencias del mismo. Para abordar esta pregunta propongo comprender este interés desde tres campos del



conocimiento, que fueron antes dispuestos gráficamente en un *triángulo conceptual*: la ciencia de la información, los estudios de la memoria y el dibujo.

Ahora, en lugar de centrar nuestra atención en las aristas, propongo plantear la reflexión en las conexiones existentes entre ellas: por una parte, aquella existente entre ciencia de la información e imagen gráfica, que plantearemos desde la teoría del diseño; y por otra, las relaciones entre ciencia de la información y la memoria, que expreso como la *información del pasado*. Queda así una línea por indagar: la conexión entre imagen gráfica y memoria: esta pregunta es el centro de esta

Un problema informativo

Como esto es una investigación académica, tiene que haber una parte conceptual, algo teórica, que proponga comprender esta exploración en términos más profundos. Para el caso, esa discusión se da en torno al concepto de *forma*, y sus relaciones con la representación y la interpretación. Para abordar este asunto propongo que sigamos en la imagen 7, el *triángulo conceptual*. Ubiquémonos en la teoría del diseño (representada por esas manitos que amasan algo), que está entre la imagen gráfica y la ciencia de la información. Frente a ella, en la parte inferior, vemos la memoria que, como ya se dijo, será aquí propuesta como el proceso de *dar forma al pasado con una intención*.

¿Cómo se ve el triángulo desde la perspectiva del diseño? Lo primero que debería llamarnos la atención, por estar en todas partes, es la palabra *forma*: se traza con el lápiz, aparece entrecortada en la morfología de la palabra *información* y está enredada con el pasado en la definición ya sugerida de memoria. Parece un interesante punto de partida.

En *De lo espiritual en el arte* (2002) el pintor ruso Wassily Kandinsky plantea que “toda forma tiene un contenido interno, del cual es expresión” (p. 50). Para Kandinsky la forma puede existir de dos maneras: la primera, como un contorno trazado en el plano, que representa un objeto material. Pero también puede ser una forma abstracta, como es el caso del triángulo, el círculo o el cuadrado: aquí su intención no es representar algo material, sino que es “una carta de ciudadanía en el reino de lo abstracto” (Kandinsky, 2002 p. 51).

Estas dos concepciones son interesantes en tanto ofrecen dos funciones a la imagen gráfica: la de *representar* y la de *interpre-*

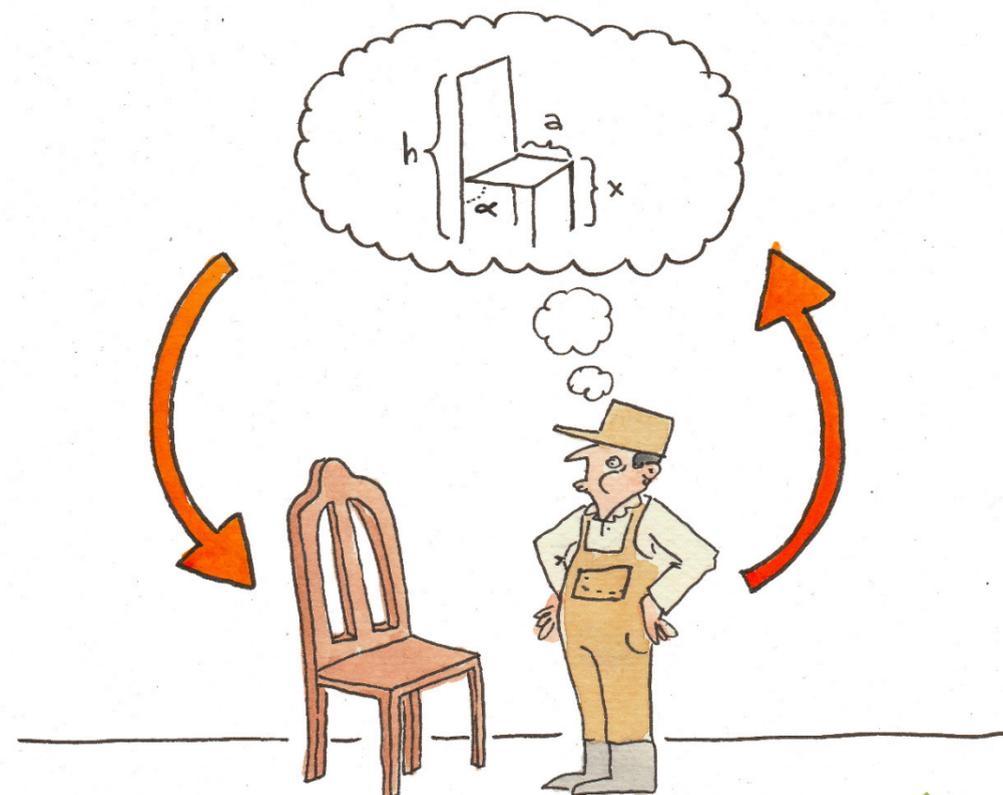
Imagen 7. El triángulo conceptual se nutre con nuevos elementos: la teoría del diseño y la información del pasado. Surge una pregunta.

exploración; que propone algunas pautas para construir *reportajes infográficos con enfoque de memoria*.

tar. En el triángulo en que está enmarcada nuestra reflexión, el dibujo es una arista, una excusa, que nos conduce a la reflexión sobre la memoria. Podríamos preguntarnos si es función de la imagen representar lo ocurrido, como lo hace la fotografía. Y este cuestionamiento sería equiparable a la pregunta de si es función de la memoria representar lo ocurrido, como lo hace el recuerdo. O, como podría sugerir Kandinsky, ¿hay en la memoria lugar para la interpretación, para la abstracción de esas imágenes/recuerdos?

Nicolás Bourriaud, crítico e historiador del arte, sugiere otro enfoque para comprender la *forma*. Para él, es una “unidad estructural que imita un mundo” (2008, p.140). En consecuencia, “La práctica artística consiste en crear una forma susceptible de perdurar, haciendo que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas, con el fin de producir una relación con el mundo” (Bourriaud, 2008, p.140). Llamamos a la atención en esta definición los dos caminos posibles esbozados por Bourriaud: por una parte, la ruta representativa a la que lleva la “imitación del mundo”; pero, por otro rumbo, se encuentra la “unidad estructural susceptible de perdurar”. Nuevamente, aparecen entre nosotros la abstracción y la representación; pero esta vez unidas por un elemento común: la *forma*. Abstracta o representativa, parte para ambos autores de una “materia”, de un mundo al cual se da forma.

Este proceso de “informar la materia” es actualmente explorado por campos como la filosofía del diseño. El filósofo y periodista Vilem Flusser (1999) ofrece una explicación interesante al respecto: la palabra *materia* tiene su origen en el vocablo *madera* (*hylé*). Una madera sin procesar, almacenada y lista para darle forma (*morphe*). La forma es ideal, una abstracción, que se materializa por medio del acto *in-formativo*:



Y esto demuestra qué es lo que hacen realmente los carpinteros: toman la forma de una mesa (la ‘idea’ de mesa) y se la aplican a un trozo de madera amorfo. Lo trágico del asunto es que, haciéndolo, no se limitan a *in-formar* la madera (a meterla en la forma de mesa), sino que también *de-forman* la idea de mesa (la *des-figuran* al encarnarla en madera). Lo trágico, pues, es que es imposible hacer una mesa ideal (Flusser, 1999, p. 31).

¿No es un punto de vista revelador? Situados nuevamente en el triángulo y partiendo desde la teoría del diseño, dos rumbos distintos nos llevan a la memoria: por una parte la imagen gráfica, donde la forma se nos plantea como representación y como interpretación; como recuerdo y como abstracción. Al

Imagen 8. Este personaje construye una silla con base en una idea, es decir, *materializa* la idea de silla. Pero al hacerlo construye también una materialidad que transforma la idea que tenemos de una silla.

otro lado está la arista de la ciencia de la información: por allí, el camino a la memoria transita por las relaciones que tenemos con el pasado, que no se limitan al recuerdo ideal, preciso, immaculado. El acto de *in-formar* el pasado, aunque sea para uno mismo, desfigura tanto la materia (el recuerdo) como el acto mismo de recordar.

“La forma sigue a la función”. Este fue uno de los planteamientos de la Bauhaus, fundada por el arquitecto Walter Gropius.

Esta escuela tuvo que entre sus objetivos la experimentación de las relaciones entre arte y diseño. La frase es especialmente interesante porque agrega un elemento a nuestra breve reflexión sobre la forma: la intencionalidad, la *función*, el por qué y para qué se informa. Si la memoria es *informar el pasado con una intención*, podríamos afirmar también que el acto de hacer memoria es, esencialmente, el proceso de *diseñar el pasado*, a partir de las narrativas de quienes lo han vivido.



Walter Gropius

Reportajes infográficos con enfoque de memoria

Comprender la memoria como un proceso de diseño puede parecer, en principio, una concepción frívola, incluso éticamente cuestionable: ¿Qué hacer ante un camino plagado de desfiguración, deformación y abstracción? ¿Es el pasado -a menudo traumático- una especie de madera a la cual podemos darle la forma que queramos?

La propuesta que presento en las páginas siguientes parte precisamente de enfrentar estos cuestionamientos. He decidido tomar como herramientas para hacerlo el dibujo y la imagen gráfica, con el fin de experimentar conceptual y técnicamente con algunas pautas que he encontrado en el proceso de diseñar el pasado desde el dibujo. Mi intención es que estas estrategias puedan ser insumos para la acción colectiva de comunidades interesadas en el campo de la memoria, especialmente aquellas que buscan medios para su expresión creativa.

Llegados a este punto y habiendo abusado lo suficiente de la figura del *triángulo conceptual*, propongo al lector abordar un último punto: ubiquémonos en la base del triángulo, que plantea la relación entre imagen gráfica y memoria. Esta relación está atravesada por una línea, que es producto de la interacción entre teoría del diseño e *información* del pasado, como hemos visto hasta ahora. Ese signo de pregunta, de color rojo, que está ubicado en la parte inferior de la figura, representa las preguntas antes expuestas. Para contestarlas, propongo un instrumento llamado *reportaje gráfico con enfoque de memoria*.

Así como *recordar*, etimológicamente *recordari*, quiere decir “volver a pasar por el corazón”; la palabra y el acto de hacer un reportaje implica *reporter*: “volver a llevar”. El reportero, el cronista, es una especie de cartero que tiene además el trabajo de

investigar y escribir la carta. Y lo hace con diversos instrumentos: la palabra, la fotografía, el video y, por supuesto, el dibujo. La reportera gráfica Verónica Lawlor nos habla de su oficio en estos términos:

La ilustración de reportaje o el dibujo documental consisten en salir al mundo y llevarnos aquello que experimentamos detrás de una pluma o un pincel. [...] Lo que realmente cuenta es la intención: la ilustración de reportaje, a veces denominada periodismo visual, no solo documenta lo que ven nuestros ojos, sino también aquello que capta la atención de la mente y el corazón, así como la historia que quiere contar el artista (2017, p.7).

Es habitual que un reportero gráfico tome notas en una libreta, en la cual ilustra los lugares que visita, toma testimonios, hace gráficos y abstracciones de lo que observa.

Es también habitual que, como otros periodistas, el reportero gráfico emplee fotografías y grabaciones de audio para retener una impresión, un testimonio o un dato importante; aunque a menudo sean los dibujos, trazos y apuntes los insumos para realizar su trabajo. Como apunta Edilberto Jiménez (ver imagen 9):

Cada dibujo tiene una historia. Algunos [dibujos] se hicieron en Chungui, otros en Ayacucho, Lima, los últimos en Tokio. Pero mis apuntes los hice al lado de los comuneros y ellos me indicaban cómo habían sucedido los hechos y yo hacía las anotaciones y así no llegaba a utilizar a veces la grabadora (Jiménez, 2018, p. 22).

Esta cualidad de los dibujos, como medio para materializar la memoria, la exploraremos posteriormente; por ahora, es importante centrar nuestra atención en que, a diferencia de otros medios visuales empleados en el ejercicio periodístico,



la imagen gráfica centra su interés (y obtiene su fuerza) de las impresiones que los contextos (la materia) ejercen sobre el dibujante-cronista, informando -o *deformando*- sus representaciones de los hechos.

Como antes lo sugirió Verónica Lawlor, el dibujo documental comienza por salir al mundo, sentarse en la banca de un parque, la acera de una avenida, un morrito en el campo o en las

Imagen 9. Edilberto Jiménez realiza sus ilustraciones como un complemento gráfico a los testimonios e historias de los habitantes de Chungui, poblado peruano cruelmente victimizado por las acciones del grupo guerrillero *Sendero luminoso*. Esta imagen acompaña un relato titulado *Regresó solamente con su cabeza* (2018, p.203).

escalas de algún edificio, para dibujar lo que se tiene enfrente, como una especie de fotografía subjetiva, de larguísima exposición.

Es el caso del trabajo de Dan Archer en su reportaje sobre los impactos del proyecto hidroeléctrico Hidroituango (ver imagen 11), que hace evidente la presencia del autor en el lugar de los hechos, sugiere la impresión que causó sobre Archer el paisaje. Es interesante, además, la figura retórica empleada en el séptimo cuadro para representar el conflicto en torno de los recursos naturales.

Sin embargo, no se trata solamente de salir al mundo y dibujar sin más. A menudo el dibujante no está presente cuando ocurren los hechos, sino que se apoya en testimonios, recuerdos, memorias de quienes sí los vivieron. Pero estas memorias tampoco son infalibles.

Casos como el de Art Spiegelman con *MAUS* (2012) (quien narra la historia de Vladek, su padre), o de Edilberto Jiménez (quien ilustra a partir de los testimonios de habitantes de Chungu); muestran que no siempre es requisito estar presente en el momento de los hechos, también es posible ilustrarlos por medio del testimonio y reconstruir los escenarios y objetos a partir de descripciones o archivos (interesante en este punto ver *METAMAUS* (2011), una publicación donde el mismo Spiegelman describe el proceso de creación de su obra a partir de archivos). Estos casos son similares a *Los excesos de El Prodigio* (imagen 12), donde Pablo Pérez adapta al cómic una investigación realizada en conjunto con Daniel Rivera.

En todos los casos anteriormente descritos, sin embargo, existe otro punto común: en todos hay vacíos que el dibujante tuvo que llenar con archivos o con su imaginación, silencios



Imagen 10. Art Spiegelman, en *MAUS*, plasma los judíos como ratones, los alemanes como gatos, los estadounidenses como perros. En esta secuencia pregunta a Françoise, su novia, cómo debería dibujar a los franceses, quienes después serán representados como sapos (2019, p.171).

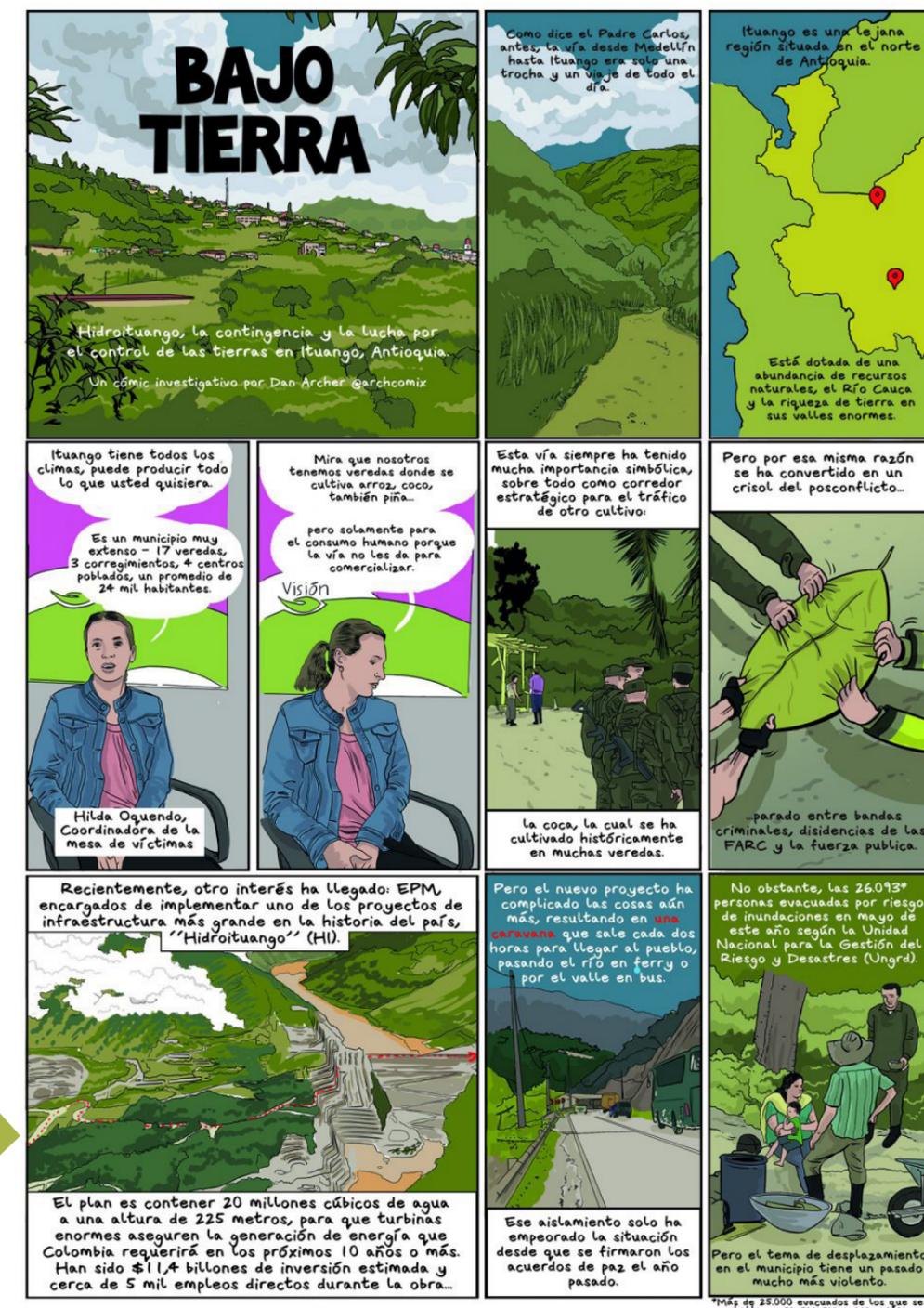


Imagen 11. Reportaje gráfico realizado en Colombia por Dan Archer, sobre el proyecto Hidroituango. La imagen fue tomada de Archcomix, sitio web del autor.

que se representan con metáforas gráficas, una retórica visual que busca transmitir la emoción que produce el relato en quien lo interpreta. Es común también (excepto en el caso de *MAUS*) que sean relatos cortos, sucintos, que apelan a la síntesis y al diseño para priorizar los datos esenciales y presentarlos de forma atractiva y narrativa.

LOS EXCESOS DE EL PRODIGIO

Texto: Daniel Rivera Marín / Ilustración: Altais

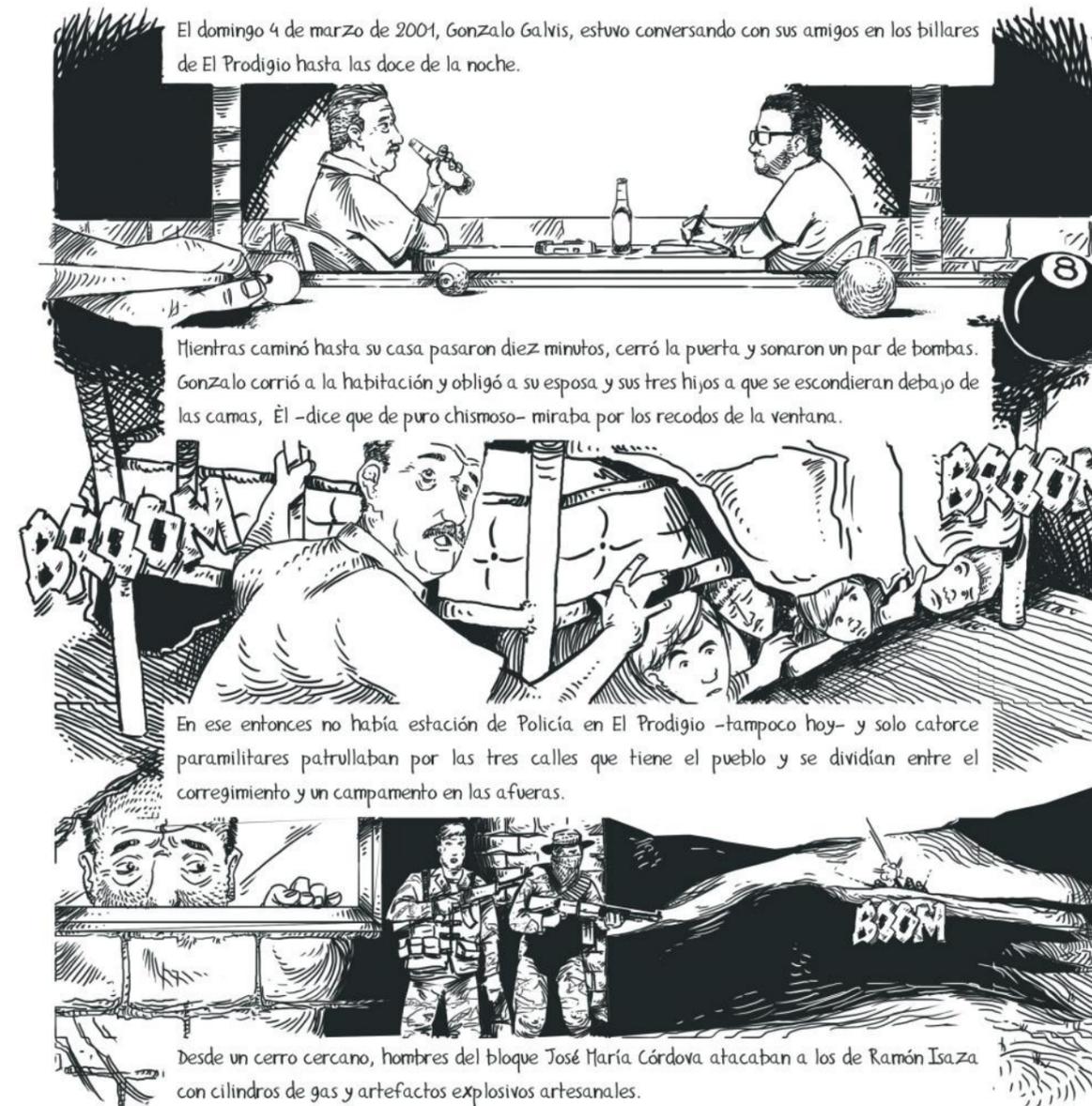


Imagen 12. Pablo Pérez (Altai), en *Los excesos de El prodigio*, realiza una adaptación de la historia de Gonzalo Galvis, escrita por Daniel Rivera (Fragmento tomado de *Altai cómics*).

Memoria infográfica

Existe una variante a esta estructura temporal: la infografía. “A nivel operativo y previo a su definición, la entendemos, en sentido general, como aquellos dibujos y otras imágenes con aportaciones literarias, que aparecen en la prensa apoyando visualmente las informaciones cotidianas” (Valero, 1999, p.43).

José Manuel Pablos Coello (1998) propone la infografía como un nuevo género periodístico, José Luis Valero Sancho (1999) como una técnica para la visualización de datos, mientras que Jaime Sierra (2012) la entiende como el arte de ordenar la información para convertirla en un formato gráfico. Estas disputas para comprender la naturaleza de la infografía son coherentes con la disputa misma sobre el concepto de información (Iramain, 2000): la infografía surge y se desarrolla en diferentes ámbitos del conocimiento, asumiendo y nutriéndose de los retos y posibilidades de cada uno de ellos.

Las infografías se emplean habitualmente para presentar información en formatos ágiles, de consumo rápido y con componentes visuales llamativos (Valero, 1999, p.43).

Tanto la infografía *Balance del conflicto armado* (2018) del Observatorio de Memoria y Conflicto (imagen 12); como la que presenta *Estadísticas del Conflicto armado en Colombia* (2016) de la Revista Semana (imagen 13); nos presentan, al menos, dos aspectos interesantes para el tema que abordamos: el primero de ellos -de carácter informativo- consiste en dar cuenta de la magnitud de hechos terribles, pero haciéndolo de una forma estética, amena, para el lector. Esta dicotomía puede ser comprensible desde un punto de vista periodístico, pues tiene la intención de dar cuenta de la magnitud y no de los casos individuales.

Por otra parte, ambas imágenes nos invitan a cuestionarnos sobre las representaciones: en el caso de la primera, ¿podemos decir que la única diferencia entre un combatiente y un civil es un arma? En la imagen de Semana resultan curiosas las ilustraciones de víctimas y desplazados, en las cuales las mujeres aparecen usando una *yihab*, como si fueran desplazadas de Siria y no de Colombia.

Es bien sabido que estas imágenes se construyen, en gran medida, a partir de bancos de imágenes que son empleadas -casi siempre en tiempos ajustados- por diseñadores de todo el mundo para hacer “más visuales” los contenidos “duros”; pero donde no se plantea más intervención del infografista que el papel de diseñador gráfico, despojándole de incidencia alguna en el procesamiento de la información. Recordemos la definición de Valero: son “(...) dibujos y otras imágenes con aportaciones literarias, que aparecen en la prensa apoyando visualmente las informaciones cotidianas” (1999).

Trabajos como los de Art Spiegelman, Edilberto Jiménez, Joe Sacco, Dan Archer y Pablo Pérez nos permiten comprender las diferentes estrategias empleadas por los dibujantes para *contar historias*. El orden y la temporalidad están dados en gran medida por el cuadro a cuadro, herencia del cómic y la historieta, que a veces puede aparecer claramente dibujado (como en el reportaje de Archer) o sugerido (como en el de Pablo Pérez). Además, el papel activo del ilustrador deriva también en una función activa de los elementos gráficos: nos permiten *pensar con el dibujo*.

Imagen 12. Infografía realizada por el Observatorio de Memoria y Conflicto de Colombia (Tomada del sitio web del proyecto)

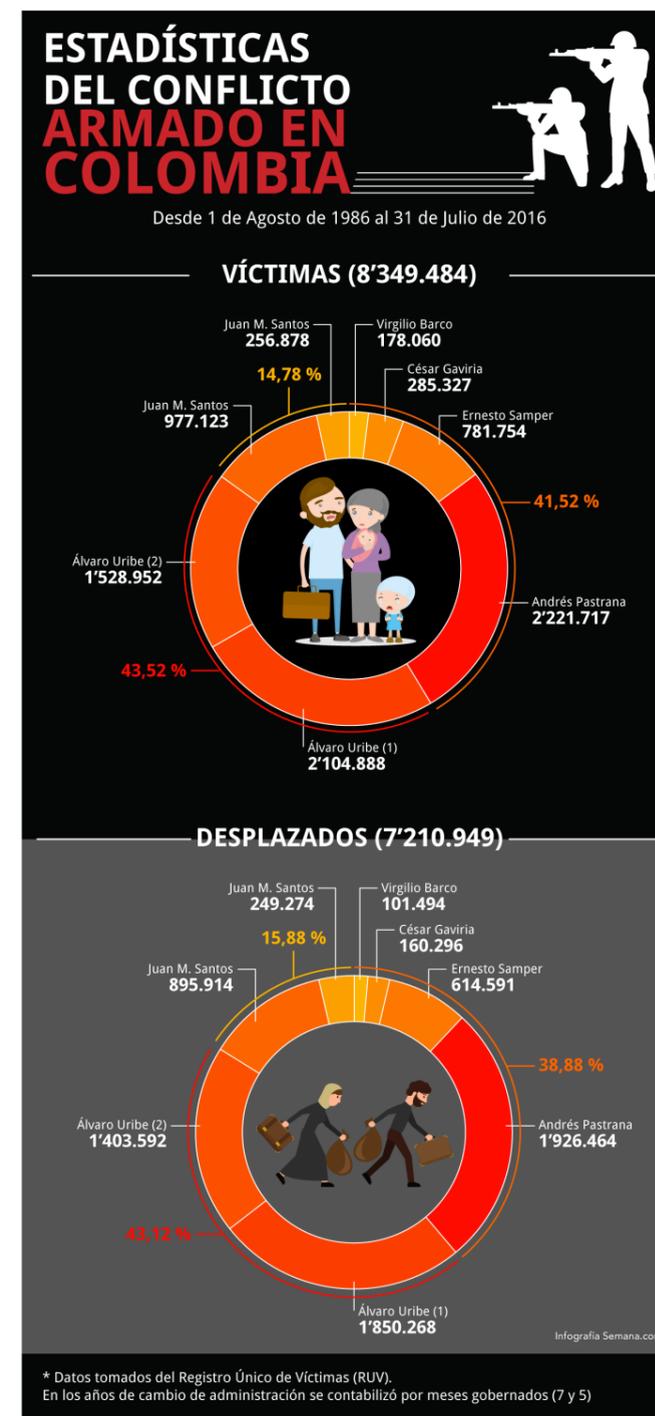
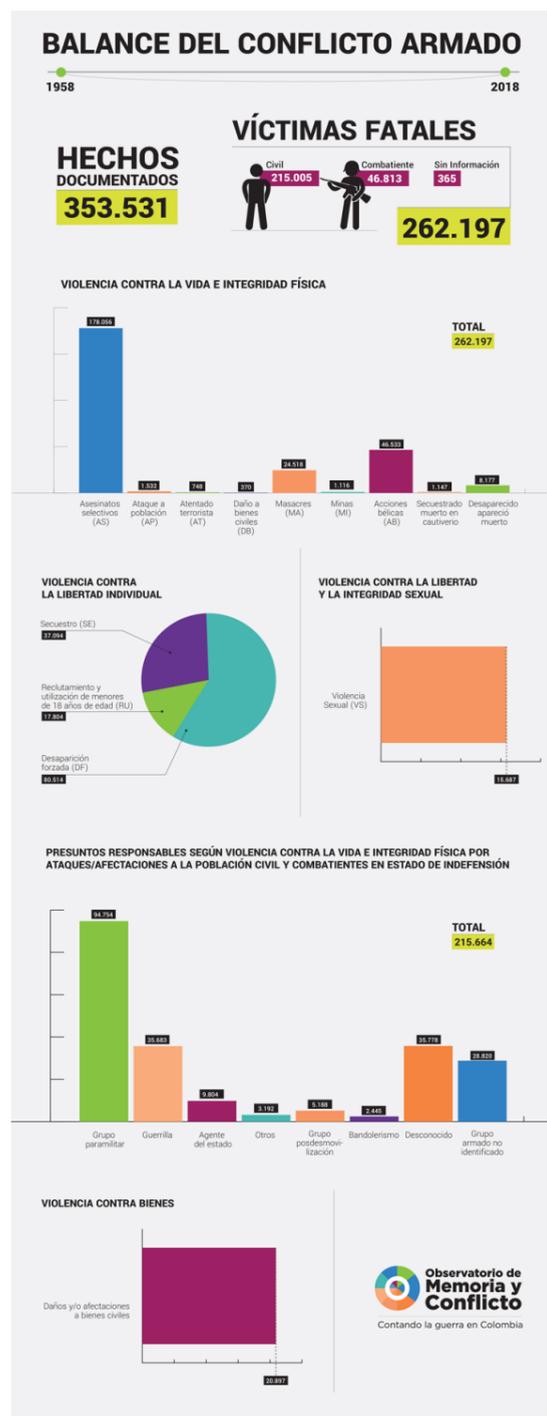


Imagen 13. Infografía publicada en la versión digital de la Revista Semana, sobre las estadísticas de víctimas y desplazados en el marco del conflicto armado en Colombia, agrupados por gobiernos (julio de 2016).



Imagen 14. El colectivo mexicano Pictoline publicó en junio del 2016 esta versión ilustrada del texto del escritor Ernesto Londoño, sobre el proceso de paz en Colombia ¿Cómo la clasificaría el lector? ¿Cómic? ¿Reportaje? ¿Infografía?

La imagen, entre ingenieros y pájaros

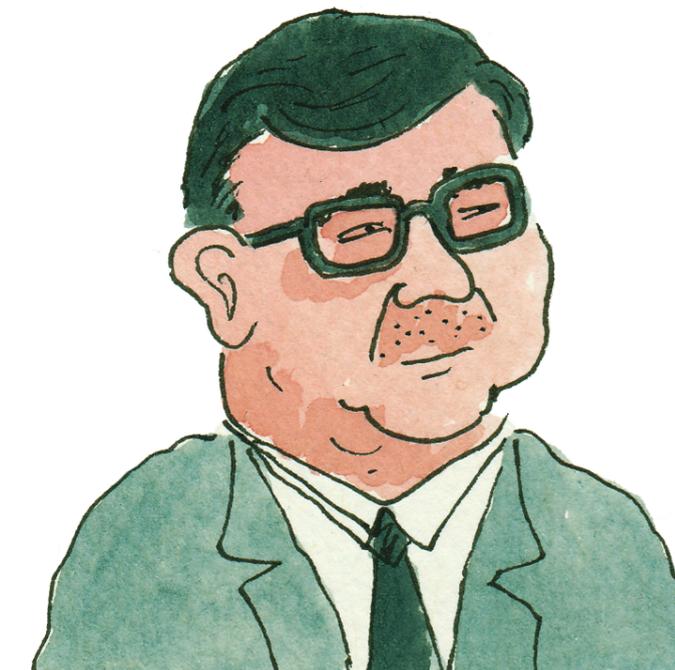
No habría imágenes sin ojos que las construyan. Por eso es interesante explorar algunas miradas que se han realizado a la imagen, especialmente desde los puntos de vista que interesan a esta investigación: la teoría del diseño, la ciencia de la información y la imagen gráfica. Posteriormente, exploraremos las relaciones entre estas formas de entender las imágenes y los estudios sobre memoria.

La imagen cuantitativa de Abraham Moles

Abraham Moles (1920-1992) fue un ingeniero eléctrico francés, que vivió, sintió e investigó la imagen en tiempos de un marcado entusiasmo positivista en relación con la comunicación: compartía aquella visión de Shannon y Weaver (emisor, receptor, medio, mensaje, canal, código y demás), la cual siempre le planteó una pregunta por cómo “medir” la imagen a partir de sus características informacionales.

Esta tarea lo llevó, junto con el psicólogo y caricaturista Luc Janiszewski, a proponer la teoría del *grafismo funcional*, en la cual se exploran los tipos de imágenes, sus funciones, sus relaciones con el texto y otros elementos compositivos y (lo que nos interesa particularmente para este caso) una serie de *atributos de la imagen*, encaminados a caracterizar las imágenes en función de sus aplicaciones, al margen del contenido de las mismas. No profundizaré en la explicación detallada de cómo estos autores pretendían extraer datos cuantitativos en cada caso (lo cual nos desviaría de nuestro objetivo), sino que me limitaré a enunciar cada uno de los atributos propuestos:

El primero de ellos es el de la *iconicidad* de la imagen. Se refiere “al grado de similitud entre una imagen y el objeto que esta



Abraham Moles

representa, o, si se quiere, al grado de realismo de un dibujo” (Moles y Janiszewski, 1990, p.41). El objeto mismo constituye el grado máximo de iconicidad, mientras que, por ejemplo, un dibujo abstracto del mismo o su representación en texto, es menos icónico. Moles establece una escala con 13 niveles (numerados desde 0 a 12) en la cual ofrece criterios y ejemplos de cómo incrementa la iconicidad. Pero, como hemos dicho antes, nos basta con saber que una fotografía de un objeto posee menos iconicidad que el objeto mismo, pero más que un retrato.

En segundo lugar, Moles propone la *complejidad* de la imagen; que depende de la cantidad de elementos que esta presenta a quien la observa. Un mapa, un plano de un circuito eléctrico o un diagrama de flujo son, de acuerdo con Moles, imágenes

con un mayor grado de complejidad al de un retrato de un rostro o una fotografía de un gato sobre un fondo blanco. Es importante resaltar que la complejidad de una imagen está dada por la cantidad de elementos y sus relaciones, no por lo compleja que sea la producción técnica de la misma.

La *normatividad*, por su parte, está relacionada con los estándares que deben seguir determinados tipos de imágenes, tanto para su producción como para su interpretación. Nuevamente pensemos en el circuito eléctrico, que tiene un lenguaje y convenciones propios, o en las infografías antes vistas: ¿Qué sucedería si, en un gráfico de barras, no se cumple con el estándar de que una mayor cantidad implica un mayor tamaño de las barras? Se rompería este atributo (de proporcionalidad) y el gráfico perdería su sentido, al menos en términos normativos.

La *universalidad* está relacionada con cómo una imagen significa lo mismo en todos los lugares del mundo: la cruz roja, el *ying yang*, un corazón; son imágenes que componen un repertorio visual mundial (Moles no vivió para presenciar el auge actual de los *memes* o los *emojis*, seguro le habría resultado sumamente interesante en relación con este punto).

Estrechamente relacionado con el criterio anterior está la *carga estética o connotativa*, que tiene que ver con los valores y sentimientos que se descubren en una imagen (Moles y Janiszewski, 1990, p.46).

Finalmente, Moles plantea el *poder de fascinación*, para nada cuantitativo (aunque en su definición es evidente que a Moles le habría encantado medirlo): “Puede ir desde la simple atracción hasta el más perfecto hechizo, pasando por la seducción y el encanto. (...) provoca un estado de atención sostenida, (...)

un placer en el público al que se apunta” (Moles y Janiszewski, 1990, p.47).

Estos criterios -o atributos- de la imagen, propuestos por Abraham Moles, pueden ser empleados con una doble finalidad: por una parte nos ayudan a conocer, interpretar y clasificar las imágenes; pero, por otra parte, son también poderosas herramientas para la producción de estas. Dejemos de lado, por un momento, las gruesas y cuadradas gafas de Moles, para volar con el mirlo de Thomas Mc Evilly.

El mirlo de Thomas Mc Evilly

A diferencia de Moles, el crítico de arte estadounidense Thomas Mc Evilly propone un acercamiento más cualitativo a la imagen. En su texto *Con el ademán de dirigir nubes* (1984) retoma la dualidad forma - contenido; persiguiéndola por la historia, desde Platón hasta la actualidad. Y es así como llega al apartado titulado *Trece formas de mirar un mirlo*, en el cual se desliga de la forma para centrarse en el contenido:

Todo lo que pudiéramos decir acerca de una obra de arte que no sea una neutral descripción de sus propiedades estéticas, es atributo de su contenido (aun los juicios valorativos, en la medida en que reflejan lo que los críticos althusserianos llaman la “ideología visual”, son atributos implícitos del contenido). Si no existe la descripción neutral como tal, entonces todos los enunciados acerca de una obra de arte implican atribuciones de contenido, reconózcase o no (1984, p.3).

Para ejemplificar su punto de vista, Mc Evilly expone trece tipos de contenido que es posible identificar en una obra de arte, que, para el caso, aplicaremos a la imagen con el fin de contrastar y encontrar puntos comunes con los planteamientos de Abraham Moles.



Thomas Mc Evilly

Para ser justos con este, no profundizaremos en la exposición de cada atributo, sino que expondremos a grandes rasgos en qué consiste, con el fin de ofrecer un panorama del punto de vista de Mc Evilly.

En primer lugar, se plantea el *contenido que emana del aspecto de la obra de arte entendida como representacional*, un criterio muy relacionado con el de *iconicidad* propuesto por Moles. Sin embargo, a diferencia de la iconicidad, Mc Evilly no se centra en la semejanza del objeto con lo que quiere representar, sino en los marcos sociales que condicionan dicho proceso: “La semejanza que nos parece existe entre los cuadros y la naturaleza no resulta del hecho de que el arte imite a la naturaleza, sino del hecho de que nuestra percepción de la naturaleza imita nuestra percepción del arte” (Mc Evilly, 1984., p. 4).

Por otra parte está el contenido que proviene del *género o me-*

dio de la obra, que cambia según los contextos culturales y que puede comprenderse como la forma en que la obra se inscribe en determinado medio artístico. Pensemos en un cuadro pintado al óleo, en el cual las pinceladas ofrecen mucho relieve: ¿podría considerarse como escultura, si se presenta como tal? Este criterio da paso al *contenido que emana de los suplementos verbales proporcionados por el artista*, cuando este busca condicionar nuestra interpretación de la obra; o el *contenido que proviene del material del cual está hecha la obra*, que nos habla de la expresión misma de su materialidad.

Dos contenidos más provienen de la *escala y la duración temporal* de la obra; como expresiones de su realidad física (tamaño, representatividad) y su significado a través del tiempo (perdurabilidad de la obra o de los significados que plantea). A esta dimensión temporal se suman tres atributos más: el *contexto* de la obra, que nos habla del momento social e histórico del cual proviene; la *relación de la obra con la historia del arte*, que la inscribe en un contexto más amplio, estableciendo sus relaciones con otros códigos y significados; y el *contenido que emana de una tradición iconográfica específica*, cuando una obra se inscribe en una escuela o movimiento específico.

Finaliza Mc Evilly con tres criterios adicionales, relacionados también entre sí: el contenido que surge *directamente de las propiedades formales de la obra* relacionado con la obra misma en un sentido estético (la música “tormentosa” de Beethoven, “fría” de Bach o “alegre” de Mozart); los *gestos y actitudes (agudeza, ironía, parodia, etc.)* que pueden aparecer como cualificadores de cualquiera de las categorías ya mencionadas, gracias a los cuales se subvierte el significado; y finalmente las *respuestas biológicas o fisiológicas* que despierta la experiencia de la obra en el espectador.

Cinco atributos de la memoria como diseño

Los puntos de vista de Abraham Moles y Thomas Mc Evilly están lejos de ser definitivos. El investigador de cine y televisión italiano Francesco Casetti propone una forma diferente de comprender la imagen, no a partir de sus atributos, sino de cinco posiciones críticas ante ella; que a continuación expone el docente, columnista e investigador de publicidad Orlando Aprile:

(...) Casetti propone y caracteriza lo que denomina posiciones pro y contra de la imagen. Son estas cinco que siguen: La *imagen nada*: la imagen como mercancía de consumo, estandarizada y devaluada, para satisfacer las necesidades de diversión y distracción. La *imagen trampa*: también negativa y heredera de la imagen cuatrocentista, que sirve para darle al sujeto la ilusión de dominar plenamente el mundo representado. La *imagen cuerpo*: la imagen como soporte físico; los elementos que la corporizan son los que abren su sentido. La *imagen capital*: por su capacidad para recuperar y fundir lo que constituye el fondo de nuestra cultura. Y la *imagen todo*: la que nos pone en contacto con la globalidad de lo real (Aprile, 2008, p.46).

El mismo Aprile, en *La imagen y sus atributos* (2008) plantea características de análisis de la imagen como su iconicidad (retomando el concepto molesiano), y agrega dos nuevos criterios: la *polisemia* (casi en oposición al concepto de universalidad de Moles, Aprile indica cómo la misma imagen puede tomar múltiples significados en diferentes contextos culturales) y la *heterogeneidad* (legado de los impresionistas y que potencia la polisemia, exponiendo el carácter diverso y múltiple de la imagen).

¡Son tantos los posibles acercamientos a la comprensión de

la imagen! Para mí, que escribo estas páginas académicas en lugar de dibujarlas, todas estas perspectivas me resultan interesantes y provocadoras. Es por esa razón -por el interés creativo que suscitan en mí estos puntos de vista- que esta investigación, en lugar de preguntarse por tipologías, clasificaciones o categorías en relación con la imagen y la memoria; decida más bien asumir estos atributos como elementos para la exploración creativa, con el fin de construir puentes entre las teorías de la imagen y los estudios sobre memoria.

En esta dirección he tomado como punto de partida el trabajo de la socióloga argentina Elizabeth Jelin, autora del texto *De qué hablamos cuando hablamos de memoria* (2001), en el cual traza un panorama con las principales preguntas que se formulan actualmente en relación con este campo. Es a partir de este texto que los *reportajes infográficos con enfoque de memoria* surgen como una excusa para explorar las formas comunes con las cuales esculpimos materias aparentemente diferentes.

Una salvedad muy importante: no pretendo con esta exploración afirmar que la memoria y el dibujo respondan estrictamente a las mismas lógicas y preceptos; ni que puedan comprenderse como la misma materia. Mi intención es sugerir un juego de sentidos, de *informaciones*, que establezca puntos intermedios, preocupaciones comunes y posibilidades creativas que relacionen ambos campos. Esta relación trenza la memoria, el reportaje gráfico y la infografía, con el fin de construir composiciones gráficas que, sin abandonar la narrativa y la temporalidad, centren su atención en lo estructural, en el contenido del discurso y en la forma que éste sugiere al contenido; con el fin de producir interpretaciones, o abstracciones, del pasado.

Para ello, me serviré de cinco posibles relaciones entre los campos de la memoria y la imagen, que se presentan en el apartado siguiente:

En primer lugar, exploraremos el concepto más recurrente en todas teorías en torno a la imagen: la *iconicidad*. Indagaremos, como se ha enunciado ya, los problemas que plantea la representación e interpretación del pasado, a partir de las materialidades y medios de la memoria; y cómo estas se funden en los reportajes con enfoque de memoria.

Posteriormente centraremos nuestra atención en la composición de estructuras narrativas, aprovechando un par de casos prácticos, para entender cómo la memoria se relaciona con la teoría del diseño. Hablaremos de los marcos normativos en los que se produce el sentido y de la memoria como construcción social, así como las estructuras narrativas que se emplean en la configuración y el diseño del pasado.

Posteriormente analizaremos la *historicidad*, como pregunta en torno a la temporalidad y los marcos históricos de la memoria y de la imagen. Esto nos permitirá abordar *el color* como metáfora de la subjetividad e intersubjetividad en la creación de la imagen-memoria.

Finalmente, concluiremos con la *fascinación de la imagen* como problema ético que implica el uso de los medios gráficos; así como los usos y abusos que implica hoy el hablar de la memoria como diseño del pasado.

Como se ha enunciado desde el inicio, preferiría referirme a este proceso con el rótulo de *exploración*, en lugar de *investigación*. En primer lugar, porque su objetivo es esencialmente creativo, aunque deba *informarse* como un proyecto académico. Por otra parte, porque sus resultados se exponen aquí

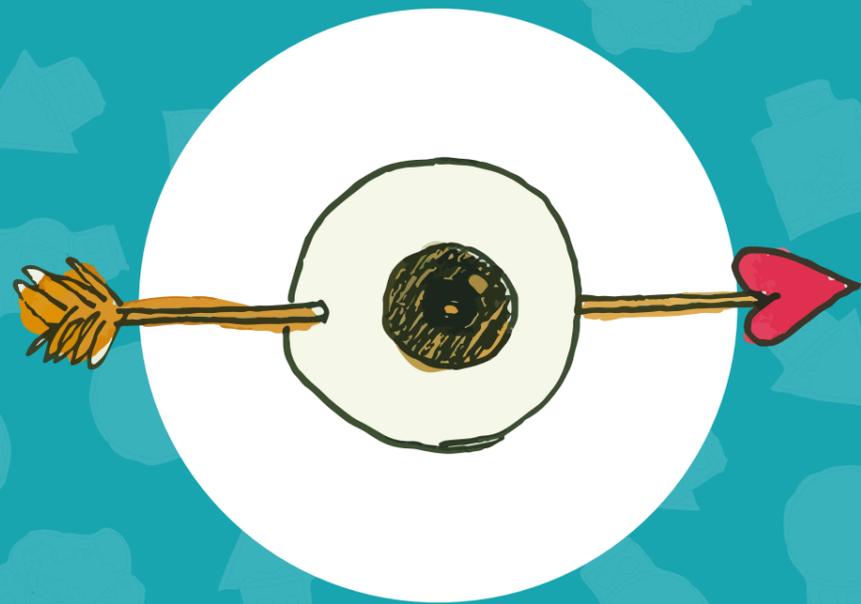
como una especie de *narración acartonada*; es decir, un híbrido de relato y ensayo académico, donde reflexiono a partir de la experiencia de producción de los reportajes infográficos.

En lo sucesivo, propongo al lector un pacto de complicidad: por mi parte, intentaré que este texto esté cargado del mínimo de formalidad y parsimonia; dos asuntos que como humorista rechazo, pero como académico acepto a regañadientes. Al lector le solicito su comprensión cuando, de un párrafo a otro, una historia se convierta en una disquisición teórica; o cuando los hechos tropiecen con una que otra referencia en formato APA.

No garantizo que lo anterior resulte en una lectura más amena, pero estoy seguro que sí ha hecho más agradable el proceso de escritura.



Elizabeth Jelin



SEGUNDA PARTE:
CINCO ATRIBUTOS DE LA
IMAGEN-MEMORIA

Iconicidad y materialidades

Según Abraham Moles y Luc Janiszewski, la iconicidad es esa característica que tienen las imágenes para representar algo real (Moles y Janiszewski, 1990). Piense, por ejemplo, en un corazón ¿Qué se imagina cuando lee la palabra corazón? Puede ser un órgano, con músculos y cubierto de sangre. O quizá usted nunca haya visto realmente ese órgano y se esté imaginando una fotografía o un video del mismo, incluso un dibujo muy realista de una cartilla sobre anatomía.

O es posible que esa palabra, *corazón*, no evoque en usted ni una célula, sino ese símbolo simétrico que distinguimos en los naipes y las puntas de las flechas de cupido; y que a veces encontramos atravesado por una flecha, tallado en el tronco de un árbol o rayado con un marcador en el pupitre de un colegio.

Es más: puede usted quedarse simplemente con la palabra *corazón*, así, con sus siete letras y el acento en la última sílaba. Ese recorrido desde un corazón “real”, que late, pasando por ese grafismo que podría emplearse también para representar la palabra amor, y llegando hasta las palabras, hechas con un código ajeno al objeto en sí; es para Abraham Moles la escala de la iconicidad (Moles y Janiszewski, 1990, p.77). O como a Moles le gustaba más decirlo, la medida de la iconicidad. Para él, una imagen puede ser más icónica que otra.

Vimos que *corazón* y *amor* pueden compartir un grafismo. Un círculo con el símbolo “\$” en el centro puede representar dinero, capital, interés económico, pago... En el libro *El discurso del cómic* (1994), Luis Gasca y Román Gubern compilan en más de setecientas páginas las formas que se han empleado en este género para representar estereotipos, gestos, símbolos, movimientos, metáforas visuales, entre otros elementos

con los cuales se ha construido cierto lenguaje gráfico. Muchos de estos recursos se emplean todavía por ilustradores y caricaturistas, también han sido normalizados por los lectores para interpretar el discurso visual.

Pero no todos somos lectores ávidos o voraces de cómics y literatura gráfica. Es más, cuando se dibuja para prensa, uno de los grandes retos del caricaturista editorial es darse a entender ¿Cómo dibujara yo lo que está sucediendo?, es una pregunta que, por una parte, busca transmitir un mensaje claro a otra persona.

Es una búsqueda de la universalidad, en la que uno desearía no tener que usar palabras. Pero es también una búsqueda de la originalidad, de la síntesis creativa: uno no quiere representar las cosas de la misma forma que ya lo han hecho (o que lo harían) otros caricaturistas. Primero porque es plagio. Segundo porque lo que está sucediendo es diferente a lo que ha sucedido antes.

Lo anterior plantea dos retos: por una parte, el de la representación. Construimos nuestras representaciones a partir de algo que algunos llaman alfabetización gráfica, o cultura visual, o simple entrenamiento para entender símbolos. A mí me gusta el concepto de *repertorio gráfico*, porque plantea una relación con la cultura, con la tradición, con lo que se tiene a disposición en el entorno visual en el que crecemos y somos educados.

Se aprende a dibujar de forma similar a cómo se aprende a escribir: primero, la mano toma tímida y torpemente la herramienta, arriesga trazos por el papel. Esos trazos no son del todo ingenuos, como lo descubrió Desmond Morris gracias a Congo -un chimpancé que aprendió a pintar, cuya historia

completa se cuenta en el libro *La biología del arte* (2019)-; esas primeras exploraciones parecieran permitirnos acceder a nociones primitivas de equilibrio y composición gráficos.

Un niño y un chimpancé (siguiendo a Morris) hacen dibujos más o menos similares hasta los tres años. A esta edad se produce una fractura: el chimpancé comienza a explorar (podemos decir *canalizar*) su energía a partir de lo físico, porque ya no puede estarse quieto para dibujar y pintar.

El niño, en cambio, pasa de los rayones a la representación: lo que antes era un círculo con puntos adentro, ahora es el papá, o la mamá, o un hermano (aquí no puede negarse que suele haber un importante *empujón* de la cultura, porque los padres -que en nada se parecen a ese círculo- se identifican con él, celebran el mamarracho y hasta guardan esa extraña figura). El niño, entonces, ha descubierto que el ojo y la mano se articulan.

Representar es, posiblemente, el primero de los puentes que pueden tejerse entre la memoria y el dibujo: la acción de seleccionar un fragmento del espacio-tiempo con la intención de guardarlo -sea en el cuerpo o en el papel-, lo cual nos lleva a otra pregunta adicional: ¿De qué están hechas las memorias?

La materia de la memoria

Es interesante iniciar la pregunta sobre la materialidad de la memoria desde una perspectiva neurocientífica. Parafraseando en términos generales a Rodolfo Llinás, un científico que admiro, los recuerdos consisten en una serie de conexiones de las redes neuronales (Llinás, 2017). Para Llinás el cerebro es un sistema cerrado, aislado del mundo exterior (por el crá-

neo) y solo puede acceder a él por medio de los sentidos, una especie de mensajeros que le proporcionan información de aquello que nos rodea.

Siguiendo a Llinás, la memoria es un proceso neuronal muy relacionado con los procesos cognitivos: aprendemos del entorno para que nuestro cerebro pueda predecir los hechos futuros, reaccionar adecuadamente ante ellos y almacenar información útil que se transmite filogenéticamente a las próximas generaciones de la especie (Llinás, 2017, p.229). Materialmente, los recuerdos son en nuestro cuerpo una especie de tormentas eléctricas, que se desencadenan por nuestro sistema nervioso y crean una representación interna del mundo exterior. Son muchos los aprendizajes que la neurociencia tiene para aportar a los estudios sobre la memoria social, pero por ahora baste resaltar este atributo fisiológico de las memorias, que al mismo tiempo es material e inmaterial: una fugaz y efímera descarga eléctrica que cruza por nuestro cuerpo.

La memoria social, desde las humanidades, se entiende de una forma distinta; pero no deja de ser asombroso cuánta relación existe entre esta perspectiva y la que sugiere la neurofisiología: ambas estudian acciones relacionadas con las experiencias pasadas, se preocupan por su almacenamiento, transmisión y utilidad de cara al futuro. Es interesante además el papel que juegan el aprendizaje, la educación o formación en este proceso. Pero, en lo que respecta a la materialidad de la memoria, la relación más interesante entre estos dos enfoques es el papel que juegan los sentidos.

Si concebimos la memoria desde su más elemental sentido, el nemotécnico, comprendemos que los recuerdos se fijan a nosotros por medio de experiencias sensoriales y emocionales:

el dolor de una pérdida, la rabia ante una injusticia, la felicidad que nos trae una noticia o persona. Estos recuerdos dejan en nosotros una huella fisiológica, como ya antes se describió, en forma de conexiones neuronales.

Pero, tiempo después, esas conexiones se activan de nuevo ante el olor de esa persona alguna vez amada, el color del cielo aquella tarde fatídica, el sabor de los dulces que comíamos en nuestra infancia, el calor de ese lugar donde bailamos hasta el amanecer. Estos desencadenantes de emociones se materializan incluso en objetos más concretos: fotografías, voces, canciones, videos, escritos, objetos, espacios... huellas que guardamos porque desencadenan otras huellas, ya guardadas en nuestro cuerpo.

Existen varias teorías, conceptos y analogías que han intentado explicar y describir estas formas materiales que asume la memoria.

Para el filósofo Paul Ricoeur, por ejemplo, la memoria se materializa como huella, incluso como ruina. Estas huellas incluyen aquellas cosas que se silencian, se olvidan o son inefables; porque aún desde su ausencia moldean el resultado (Ricoeur, 2008).

El historiador francés Pierre Nora, en cambio, plantea esta materialidad como “lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra: material, simbólico y funcional; pero simultáneamente en grados diversos” (2009, p.32). Para Nora, los lugares de memoria son los monumentos, los archivos y los museos; pero también los rituales, costumbres, acentos, creaciones artísticas y, llevado al punto de la exageración, casi cualquier cosa que evoca el pasado y construye identidad colectiva.

Esta concepción abierta de Nora es delimitada por la socióloga Elizabeth Jelin, para quien los lugares de memoria son las marcas que dejan las disputas: no son necesariamente huellas, que es preciso conservar vivas; sino representaciones e interpretaciones que reflejan las tensiones entre memorias (Jelin, 2018).

Para el sociólogo Michael Pollack, hay tres tipos de elementos en torno a los cuales se organiza narrativamente la memoria: acontecimientos, personajes y lugares; que pueden estar ligados a experiencias, estar fundados en hechos empíricos o ser idealizaciones. (1992). El historiador Jaques Le Goff propone tres *objetos de la memoria colectiva*: los mitos originarios, las

genealogías de las familias y los conocimientos técnicos y prácticos (Erll, 2012, p.174-175).

Por último, vale la pena mencionar el punto de vista de Aleida y Jan Assmann (esposos, profesores, alemanes, egiptólogos y apasionados por las relaciones entre comunicación, antropología y memoria), quienes aseguran que “Todo lo que se puede saber, pensar y decir del mundo, solo se puede saber, pensar y decir en dependencia de los medios que transmiten ese saber” (Erll, 2012, p.175).

A partir del trabajo de los Assmann, la experta en literatura y cultura anglófonas Astrid Erll plantea la *medialidad constitutiva de la memoria* (Erll, 2012, p.178), y resalta el concepto de *medios de la memoria colectiva*, que se une aquí a los de lugares,

objetos, huellas; como materialidades de la memoria:

“Los medios de la memoria colectiva construyen versiones de la realidad y del pasado. En tales construcciones, desempeñan un papel la materialidad del medio (el instrumento de comunicación, la tecnología y la objetivación), así como su dimensión social sistémica: también los productores y receptores de un medio de la memoria realizan un trabajo activo de construcción” (Erll, 2012, p.187).

En resumen –y parafraseando a Astrid Erll– podemos afirmar que las materialidades de la memoria (medios, objetos, huellas, lugares y demás) cumplen tres funciones: primera, nos permiten almacenar y conservar la memoria en el tiempo; segundo, nos hacen posible circular y transmitir esas memorias; y tercero, nos permiten recuperar y acceder a las memorias por medio de la evocación (Erll, 2012, p.178).

Podemos concluir esta breve reflexión sobre la materialidad de la memoria definiendo esta como aquellos medios, objetos, lugares, huellas o dispositivos; que estimulan nuestro sistema nervioso central y detonan en él otro tipo de materialidad: la de los recuerdos que están almacenados en nuestro cuerpo.

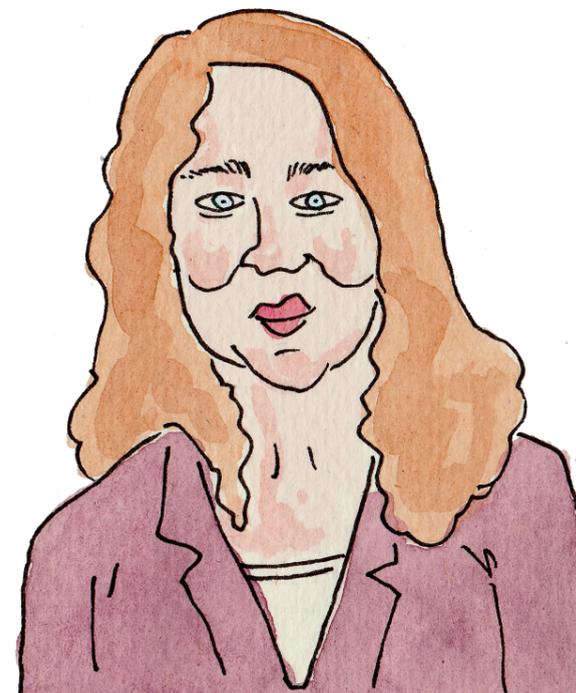
Pero es preciso agregar que para que esta memoria sea *social* implica su conectividad con un pasado y un futuro colectivos, así como las confrontaciones, debates y construcciones que este proceso implica.

Concretar las formas

Está claro que las materialidades de la memoria asumen muy diversos medios y formas: sonoros, visuales, olfativos, espaciales, sabrosos, táctiles, entre otros. El interés de esta inves-



Pierre Nora



Astrid Erll

tigación, sin embargo, se centra solamente en una de todas esas posibilidades (u observa las otras posibilidades desde allí): la de la imagen gráfica.

La imagen nos permite acceder a representaciones visuales de otros tipos de materialidades: es posible –hasta cierto punto– dibujar un olor o un sonido, más común es ilustrar un objeto, un lugar o una persona. Es el primer asunto que resuelve el concepto de iconicidad: se puede fotografiar un lugar, pero esta imagen es necesariamente menos icónica que el lugar mismo, aunque lo sea más que un dibujo. La fotografía, en cambio, poco tiene qué hacer cuando se trata de representar un olor, o un sonido, o un sabor. Es preciso echar mano de otras herramientas en busca de la iconicidad: de eso trata este breve apartado.

Para Halbwachs, dar forma a las materialidades implica, por una parte, un proceso técnico y mediático; pero también un proceso representativo (2004). El problema de la representación gráfica de las memorias es al mismo tiempo la búsqueda del medio que logre *capturar* más efectivamente su esencia, así como transmitirla socialmente. O en palabras de Bourriaud:

Una representación no es más que un momento M de lo real; toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier punto en el espacio es el recuerdo de un tiempo X, como reflejo de un espacio Y ¿Esta temporalidad está paralizada o es, por el contrario, productora de potencialidades? ¿Qué es una imagen que no contiene ningún porvenir, ninguna ‘posibilidad de vida’, sino una imagen muerta?” (Bourriaud, 2008, p.100).

Es evidente que el proceso de representar exige abandonar la mera búsqueda icónica, en aras de las posibilidades estéticas,

expresivas y creativas que ofrece el motivo a ilustrar. Surge entonces el problema de la interpretación, donde –para el caso– las memorias son un insumo a partir del cual se construye algo ostensiblemente diferente (no literal), pero que intenta transmitir la esencia de lo representado. El historiador francés Michel Pastoureau lo plantea de la siguiente manera:

El historiador sabe bien que el pasado no es solo lo que ha sido, es también lo que la memoria hace de él. En cuanto a lo imaginario, no se opone para nada a la realidad: no es su contrario ni su adversario, sino que constituye por sí mismo una realidad; una realidad diferente, fértil, melancólica, cómplice de todos nuestros recuerdos (Pastoureau, 2017, p.17).

Veamos entonces cómo han caminado los dibujantes por esa línea tan difusa que existe entre la representación y la interpretación. Lo haremos a partir de tres ejemplos: la ilustración documental de lugares, a partir del trabajo de Verónica Lawlor; la ilustración de las voces y los testimonios, realizada por Edilberto Jiménez; y la unión de ambas cosas en los impresionantes reportajes de Joe Sacco.

Verónica Lawlor es una artista visual y dibujante estadounidense, que ha desarrollado su vida artística de la mano del *urban sketching*, que consiste en realizar dibujos rápidos (esta temporalidad es relativa) de un lugar o evento. Como se mencionó antes, para Lawlor su trabajo tiene una profunda relación con el reportaje (Lawlor, 2017, p.7) en tanto “consiste en salir al mundo y llevarnos aquello que experimentamos detrás de una pluma o un pincel” (Lawlor, 2017, p.7).

En su libro *The urban sketching handbook* (2017) Lawlor plantea seis *claves* para la realización de dibujos documentales: la observación (captar la esencia de un lugar), la narración (dar



Imagen 15. Beso en Notre Dame, por Verónica Lawlor. Tomado de *The urban sketching handbook* (2017).

cuenta de lo que allí sucede), el drama (aportar una visión original de los acontecimientos), el ritual (la búsqueda de las dinámicas culturales del lugar que se ilustra), la historia (buscar huellas históricas en los lugares) y el documental (la conciencia de que se está documentando un momento de ese lugar).

Las imágenes 15, 16 y 17; son ejemplos en los cuales pueden identificarse los elementos anteriormente mencionados por Lawlor; pero también las características que expone Astrid

Erll en relación con los medios de la memoria cultural: es un momento que se guarda en un dibujo (almacenamiento), que puede transmitirse y que al observarlo, aunque no hayamos estado allí, nos evoca algo de ese espacio. Los dibujos no son solo huellas o documentos de un lugar: son también activaciones de otras memorias que habitan en los espacios y que se materializan en la arquitectura, en las prácticas humanas asociadas a los lugares, en los objetos y edificios que se representan.

Metodológicamente hablando, el dibujo documental es -antes que nada- un parche: sentarse en un lugar cómodo, disponer los instrumentos de dibujo y conectarse con el espacio y lo que evoca en uno. Es una entrevista a un lugar, donde es preciso preguntarle al espacio sus formas, su esencia, sus proporciones, sus dinámicas. Pero es además evidente que las estrategias técnicas y narrativas son absolutamente personales, por medio de ellas entrevemos las emociones y la personalidad del dibujante.

Un caso diferente es ilustrar cuando no estuvimos presentes en el momento. Dibujar a partir del testimonio de otra persona exige otro tipo de acercamiento cuando nos aproximamos a la representación. Hay, además, una mayor carga de responsabilidad: estamos dibujando la vida de otra persona, lo cual impone hacerla partícipe del proceso creativo, aceptar sus opiniones en relación con el resultado (lo cual abordaremos más adelante, al hablar del color) y poner el dibujo al servicio de su voz.

Este fue el caso de Edilberto Jiménez, dibujante peruano autor de *Chungui: Violencia y trazos de memoria* (2018); donde recoge los testimonios de los sobrevivientes a la violencia del gru-



Imagen 16. *Tour de Francia*, por Greg Betza. Tomado de *The urban sketching handbook* (2017).

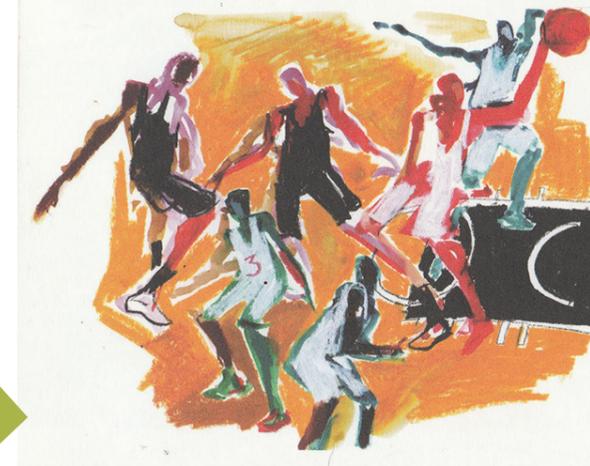
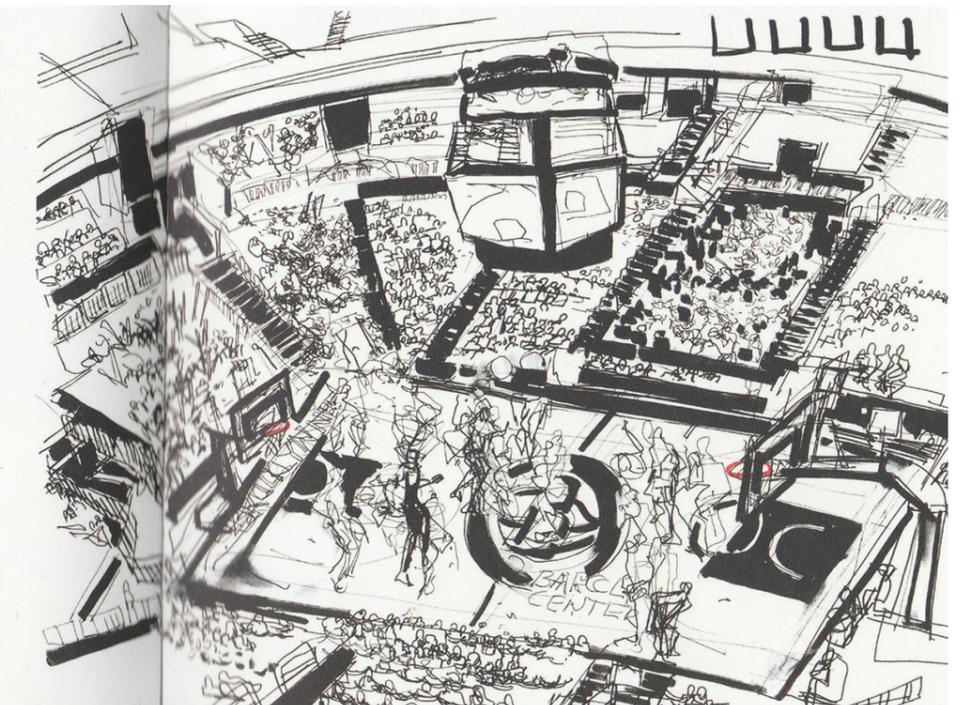


Imagen 17. *Jugadores en el Barclays e Interior del Barclays*, por Julia Sverchuk. Tomado de *The urban sketching handbook* (2017).



po Sendero luminoso en el distrito de Chungui, entre los años de 1922 y 1997. El resultado son los testimonios transcritos acompañados de ilustraciones realizadas por Jiménez, quien durante su investigación tuvo que realizar horas de caminatas, bocetos, grabaciones de audio y documentarse ampliamente sobre el lugar y su historia.

Abilio Vergara, prologuista de *Chungui*, resalta precisamente la responsabilidad que implicó el trabajo de Jiménez:

Se acepta mayoritariamente que el arte tiene por función despertar las emociones. (...) En el caso de este libro el proceso se desarrolla de manera más compleja, porque las emociones antecedieron a los dibujos, se tradujeron en variadas formas y lenguajes, para luego estimular la creatividad del artista, quien luego devuelve a quienes le entregaron los testimonios los dibujos de sus imágenes, estimulando nuevamente emociones. (Jiménez, 2018, p.43).

Las imágenes 18 y 19 dan cuenta de la relación que existe en este caso entre el grafismo y la palabra; donde ambos se ven potenciados mutuamente: el grafismo como invitación a la lectura del testimonio; y este a su vez, complementado por escenas gráficas que sirven como base a la imaginación para dimensionar, observar, la crueldad y el horror. Es interesante resaltar que la producción de Jiménez no se limitó a lo gráfico: la traducción de los relatos desde el quechua fue también parte de su trabajo; además, el libro contiene una introducción escrita por el propio Jiménez en la cual conecta los testimonios en una estructura narrativa mayor, que da cuenta de los procesos históricos, sociales y políticos de los que surgen los dibujos.

Joe Sacco habla desde el lugar del testigo. Como reportero gráfico ha visitado Palestina, Gaza, Irak, Bosnia, entre otros te-

En la época del conflicto armado interno, las mujeres fueron permanentemente agredidas sexualmente. No podían quejarse a nadie, ellas guardaron silencio por temor:

“Llegaron a Chungui los que estaban con los senderistas, no eran buenos.

Una mañana, cuando estuve yendo en busca de leña, me alcanzó en el camino un senderista, me amenazó con matarme mostrándome su arma y me violó.

Yo no podía avisar a mi esposo. Después llegaron los militares pero eran también abusivos, llevaban a las mujeres a la Base Militar, y peor hacían con las mujeres de los supuestos senderistas. Abusaban de ellas diciéndoles ‘terruca’. Una vez, un teniente vino a mi casa y entró, luego cerró la puerta y me agarró a la fuerza y me violó.



Imagen 18. Y tuvieron que permanecer calladas, texto e ilustración por Edilberto Jiménez. Tomado de *Chungui: Violencia y trazos de memoria* (2018).



Los militares y los de Defensa Civil no tenían compasión de nadie. También los senderistas mataban mujeres, niños y ancianos.

Ese día, cuando los militares y los de Defensa agarraron a las mujeres, les quitaron a sus hijos y las encerraron en una casa. Primero mataron a las mujeres y luego a todas las criaturas. Yo mismo encontré a todas las criaturas, asesinadas con cuchillo encerradas en la casa. Todo estaba lleno de sangre y allí encontré a mi hijito que apenas tenía 2 años, parece que le habían ahorcado con una sogá’.



Imagen 19. No tuvieron compasión, texto e ilustración por Edilberto Jiménez. Tomado de *Chungui: Violencia y trazos de memoria* (2018).

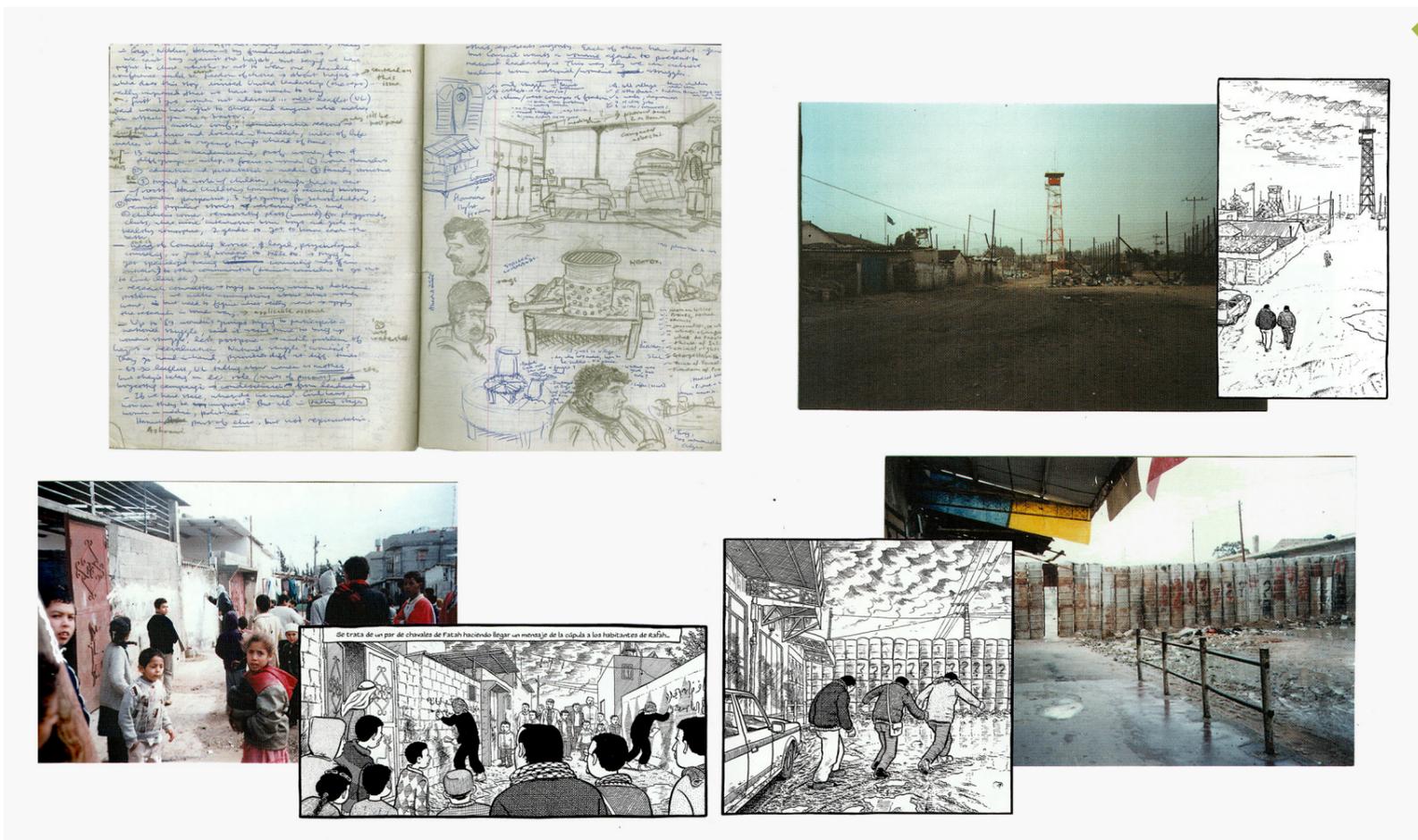


Imagen 20. Diarios de campo de Joe Sacco, que muestran la interacción entre notas, fotografías y bocetos, así como los dibujos finales. Tomado de *Palestina* (2015).

territorios heridos por la guerra; con la tarea de narrar a modo de cómic lo que observa y escucha. Sacco realiza sus viajes solo o acompañado de un fotógrafo, y es a partir de fotografías que compone posteriormente sus dibujos (imagen 20).

Para registrar los acontecimientos vividos durante mi corta estancia con los palestinos, recurrí a un par de métodos distintos. Por un lado, realicé numerosas entrevistas *de sofá* en el sentido periodístico más clásico (...). Además, actualizaba religiosamente un diario (...) para describir todos los acontecimientos que no fueran entrevistas, como incidentes,

impresiones, encuentros y conversaciones casuales (Sacco, 2015, p.xi)

A diferencia de Lawlor, los trabajos de Sacco y Jiménez son producto de una edición posterior. Son un puente entre lo que observa el ojo en el campo (notas, bocetos, apuntes tomados a la ligera y donde se procura guardar información) y el posterior trabajo de edición, que abordaremos en el capítulo siguiente. Es interesante comprender y validar la importancia de este ejercicio (el tomar notas gráficas en campo) como

instrumento de investigación gráfico, donde el dibujante reconoce los elementos que posteriormente serán su *repertorio gráfico*. Después, en la tranquilidad de la mesa de dibujo, estos insumos serán la base para la construcción de una narrativa (incluso la estructura de esta), pero por ahora son momentos, objetos, paisajes... materialidades tomadas al aire, a veces sin un sentido completo.

Lo anterior es una buena excusa para transitar a la escritura en primera persona y al caso de los *reportajes infográficos con enfoque de memoria*, realizados en el marco de esta investigación. Quiero resaltar la importancia que tiene para el dibujante la creación de un repertorio gráfico y al sentido que este tiene en el trabajo de campo, cuando uno está en función de capturar gráficamente información relevante.

El repertorio gráfico o iconografía

El término *repertorio* es planteado por la teórica del *performance* Diana Taylor para denominar cierto conjunto de conocimientos existentes solamente en el cuerpo (encarnados) y que es imposible materializar o almacenar por fuera de él (Taylor, 2019).

Poco se piensa que lo gráfico está también presente en el cuerpo: en la gestualidad que da vida a un trazo, en la mirada que alimenta nuestro alfabeto visual, en la imaginación misma con todas sus posibilidades; pero, especialmente, en nuestra forma de representar e interpretar lo que nos rodea, en un estilo forjado por lo que hemos vivido y experimentado.

Como he mencionado antes, esta investigación se realizó a partir de tres eventos: la mesa de interlocución entre Cornare (Corporación Autónoma Regional de la Cuenca del Río Nare) y el Movete (Movimiento social por la vida y el territorio del Oriente antioqueño); la Asamblea Regional del Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado; y la Asamblea Nacional de la Plataforma para el protagonismo de las niñas, niños y jóvenes.

En todos estos espacios mi trabajo consistió en tomar notas gráficas de lo que allí estaba sucediendo, sin tener muchas luces a propósito de qué era lo más relevante o de qué iban a decir los participantes. El trabajo de relator gráfico integra (de forma todavía muy básica) las herramientas antes expuestas por Lawlor, Jiménez y Sacco; siempre en busca de materializar gráficamente lo que está sucediendo.

El primer trabajo es de dibujo documental. Se procura ilustrar el espacio donde uno se encuentra, los objetos que hay alrededor, dibujar las personas y sus vestimentas. Cada espacio tiene sus propias materialidades:

En Cocorná, en la mesa de interlocución del Movete, recuerdo que bajé del bus a unos diez minutos de caminata de una escuela, donde se realizó el evento. Al llegar me llamaron la atención los ríos y montañas (aunque no tenía tiempo de sentarme a dibujar el paisaje), así como las rocas que sobresalen de la hierba, tan características del oriente antioqueño.

Ya en la escuela, en la placa deportiva había un par de carpas, bajo ellas pupitres y al frente una mesa donde estaban sentados los principales representantes de las organizaciones interlocutoras. Alrededor de la placa había letreros y pancartas del Movete: “Los ríos llevan la memoria de nuestros des-

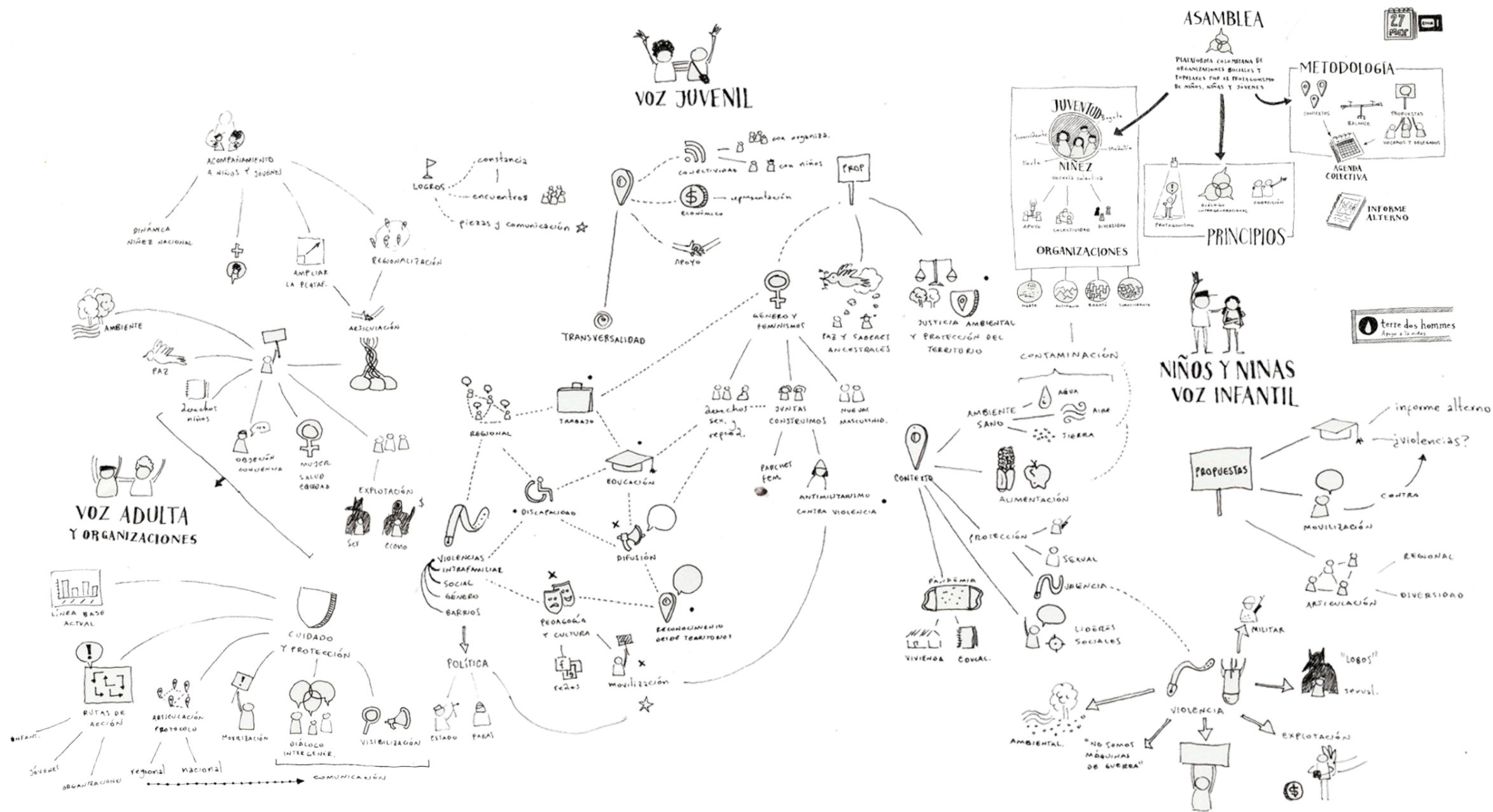


Imagen 23. Apuntes gráficos en campo. Asamblea nacional de las Tres voces (Virtual, marzo de 2021).

El trabajo de campo ofrece elementos fortuitos o conflictivos que pueden servir como insumos para la creación iconográfica. Permítame exponer un ejemplo anecdótico: ¿Cómo dibujaría usted el desarrollo? Al hacer esta pregunta a un amigo, su respuesta se parecía a algo como esto:



Imagen 28. Una idea del desarrollo, según mi amigo (tomada de internet, autor anónimo).

Tenía la misma pregunta en mente, mientras Eladier (representante de Cornare en la Mesa de interlocución con el Movete) hablaba de Greta Thunberg y la necesidad de “aprovechar los recursos naturales”.

Me propuse hacer un dibujo más detallado del orador, aunque fracasé en el intento y no me quedó muy parecido. Procedí entonces a tachar el rostro, enredando una línea hasta cubrirlo por completo. El resultado es el que se encuentra en la imagen 29 (ahí está el rostro, escondido en el torso del muñequito).



Imagen 29. El desarrollo, según mis apuntes de campo (nótese a Eladier mal dibujado en el cuerpo de la figura).

Y me pareció una figura interesante: tenía a Eladier adentro, había algo monstruoso, voraz y enojado; pero al mismo tiempo patético. Decidí que era un buen símbolo para representar el desarrollo *a mi manera* (o a la manera del Movete). Considero que esta situación es un buen ejemplo de los difusos límites entre la representación y la interpretación, especialmente cuando hablamos de memoria: ¿Qué versión del mundo representar, cuando existen memorias en conflicto?

Mi amigo, al ver mi grafismo, todavía insiste en que ese marracho no representa el desarrollo y que su significado lo voy a entender solamente yo. Y debo darle la razón:

“Siguiendo a Stanley Fish, los textos confesionales están libres de significado por sí mismos y requieren de *comunidades interpretativas* para crearlo” (como se citó en Payne, 2008, p.13). Pero este asunto de la interpretación se abordará más adelante.

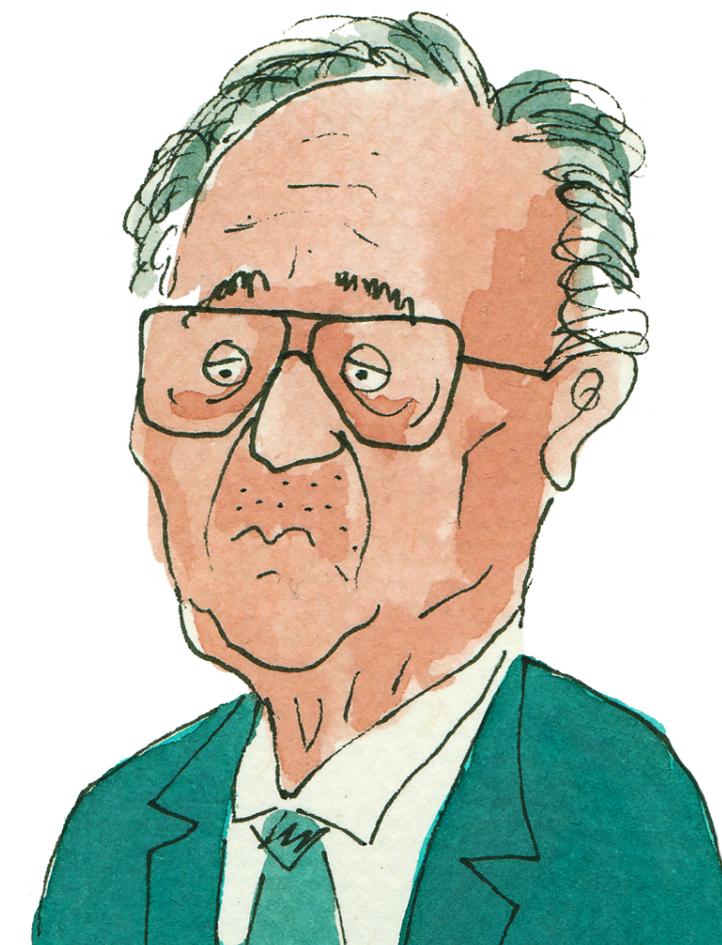
Lo que por ahora vale la pena resaltar es el valor de las tensiones entre las memorias individuales, íntimas; y las memorias colectivas, sociales o universales. O incluso entre dos memorias en conflicto, cuando ese conflicto suele ser desigual. Lo anterior implica ubicar las representaciones y su construcción en una dimensión política, intencionada, de la memoria (Reyes Mate, 2018), pero también comprender que estos procesos están abiertos a escenarios de confrontación (Jelin, 2018).

Cuando se trata de identificar materialidades que podamos usar (como palabras gráficas) en la construcción de un *reportaje gráfico con enfoque de memoria*, podemos comenzar por explorar aquellos elementos icónicos que sean herramientas, representaciones o lugares de un conflicto: símbolos, consignas, objetos, conceptos, interpretaciones, significados, entre otros.

Son estas materialidades lo más cercano a la iconicidad que podemos encontrar para representar las memorias: una búsqueda que en lugar de la iconicidad gráfica (centrada en la similitud con lo que dibujamos) persigue la representación y reivindicación de los actores, los instrumentos y escenarios de confrontación.

Pero es necesario trascender la pregunta sobre cómo se representan las materialidades en el lenguaje gráfico, para preguntarnos por su construcción e inmersión en una narrativa. Es esto lo que hace posible (en palabras de Todorov) pasar

de la memoria literal, individual e íntima; a la memoria ejemplar, social y universalizable. Terminemos, pues, este apartado, con esta reflexión de Paul Ricoeur: “La memoria colectiva solo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados” (1999, p.19).



Paul Ricoeur

Composición y marcos normativos

El hombre es siempre un narrador de historias; vive rodeado de sus historias y de las ajenas, ve a través de ellas todo lo que le sucede, y trata de vivir su vida como si la contara.

Jean Paul Sartre

¿De qué nos servirían las palabras, si no supiéramos cómo unir las unas con otras para componer un mensaje? ¿De qué nos servirían los recuerdos, separados unos de otros, sin una historia personal, colectiva, humana; que les dé un orden y un sentido?

Algo similar ocurre con los mamarrachos y notas de campo. El dibujante llega a su mesa de dibujo con las páginas de una libreta llenas de materialidades aparentemente sueltas, y co-

mienza la tarea de unir unas cosas con otras para darle a todo un sentido completo. A este proceso lo llamamos *composición*. Y para componer, existen normas que ha construido la sociedad y que hemos heredado de otros compositores, a ese repertorio lo llamaremos *normatividad* (Moles y Janiszewski, 1990).

Las palabras gráficas con las que narramos

En el capítulo anterior vimos que la elección del repertorio gráfico con el cual dibujamos es ante todo un proceso interpretativo: construimos una iconografía a la medida de nuestras intenciones. Antes de escribir elegimos cuidadosamente nuestras palabras: por ejemplo, emplear los conceptos de *guerra contra el terrorismo* o de *conflicto armado* conlleva implicaciones en las narrativas que se construyen con ellos. Con las representaciones del desarrollo ilustradas en las figuras 28



Imagen 30. Comparación entre Iván Duque y Porky, de los Looney Tunes (imagen tomada de Twitter).



Imagen 31. Tres cerditos, caricatura por Patán Cartoon (tomada de las redes sociales del caricaturista).

y 29 ocurre algo similar: existe ya una intención en la representación del desarrollo como un monstruo oscuro, en lugar de una gráfica análoga a la de evolución o crecimiento.

Un ejemplo interesante al respecto fue la forma en que los caricaturistas dibujaron al presidente Iván Duque durante su gobierno: inicialmente, su parecido con *Porky*, un personaje de los *Looney Tunes* (ver imagen 30), desató en los ilustradores su representación como un cerdito, casi siempre ingenuo, incluso tierno, que se centraba más en su aspecto físico y en una burla fácil (ver imagen 31). Aunque el uso de este símil continuó extendiéndose durante el resto de su gobierno, por la innegable gordura del mandatario en cuestión, hubo un cambio

en las representaciones de este personaje a raíz de la violenta represión que ejerció durante el paro armado del 2021. El cerdo comenzó a tomar rasgos más violentos, sangrientos, terribles (ver imagen 32): fue necesario trascender de la apariencia ingenua para construir narrativas que reflejaran su papel como ejecutor de una masacre nacional.

Hechos tan terribles no pudo haberlos ordenado el amigable *Porky*. Algunos caricaturistas, incluso, dejamos de dibujarlo

como un marrano, porque al fin de cuentas, ¿qué culpa tienen los inocentes porcinos?

Como hemos visto, las representaciones e interpretaciones de las materialidades son las palabras gráficas con las cuales se construyen los mensajes gráficos. Hacen parte de discursos y narrativas conflictivas. Esta confrontación que se manifiesta en la construcción de la imagen nos permite entender que “Como los marcos sociales son cambiantes, la memoria es más una construcción que un recuerdo” (Jelin, 2001, p.4); así como lo expuesto por María Teresa Uribe en *Las palabras de la guerra* (2003):

Estas no fueron guerras mudas, fueron guerras con palabras, se nutrieron de los lenguajes políticos modernos y con ellos armaron una suerte de mapa retórico y poético, quizá ecléctico y poco riguroso, pero eficaz para convencer y conmover a los públicos de actuar en consecuencia:

(...) A través de los relatos, las narraciones, los lenguajes políticos y los vocabularios, se establecen referentes, se crean nociones, se dibujan imágenes cuyo conjunto prefigura un colectivo, un conjunto mayor, que en la modernidad toma el nombre de Nación (Uribe y López, 2003, p.116).

Lo anterior deriva en que, dependiendo de la intencionalidad, las materialidades se hilan en una estructura narrativa que se manifiesta en la construcción de representaciones a partir de prototipos, estereotipos y arquetipos. Los primeros, como modelaciones, pruebas y ensayos gráficos intencionados, que se prueban y afinan socialmente; los segundos como aquellas representaciones que hacen parte de un repertorio social más o menos consolidado (que a veces va incluso contra nuestras intenciones expresivas); y los últimos como aquellas estructuras narrativas más amplias e idealizadas por la sociedad.



Imagen 32. *Semaña*, parodia de la Revista Semana, publicada en el Semanario Voz. Nótese el titular: “la cara real”, que enfatiza la intención o necesidad de un cambio en la representación del presidente.

Así como para Ricoeur los recuerdos “están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas por rituales y conmemoraciones grupales” (2008), las imágenes que representan estos recuerdos deben también responder y estar al servicio de rituales y conmemoraciones colectivas; pero también de las confrontaciones, luchas y reivindicaciones sociales.

Es claro entonces que al desarrollar un *reportaje gráfico con enfoque de memoria* nunca se parte desde la pretensión de objetividad: la memoria implica tomar parte y poner las representaciones en función de las luchas de una colectividad. Esta decisión no es solo un asunto ético: es también la única forma posible de comprender y representar los temas desde su complejidad, determinar qué es imprescindible y qué puede quedar en segundo plano, o incluso por fuera del dibujo final.

Retomando el inicio de este texto, cuando el dibujante está de regreso en la mesa de dibujo, frente a un montón de mamarrachos y notas de campo, tiene la difícil tarea de jerarquizar, hilar, seleccionar y descartar. La construcción de la imagen es también un proceso de síntesis. El papel de editor solo puede asumirse con determinación y seguridad cuando existe un compromiso real con los temas representados (y aun así, no existe la garantía de que se atine con las decisiones). El filólogo alemán Andreas Huyssen lo expone de otra manera:

Es que cuanto más se espera de nosotros que recordemos a raíz de la explosión y del marketing de la memoria, tanto mayor es el riesgo de que olvidemos y tanto más fuerte la necesidad de olvidar. Lo que está en cuestión es distinguir entre los pasados utilizables y los pasados descartables (Huyssen, 2000, p. 9).

Sintaxis de la imagen-memoria y marcos normativos

Así como las palabras se organizan en párrafos, las imágenes se funden en la composición. Hemos visto hasta este punto que las representaciones no son neutrales y que menos todavía lo son las narrativas que construimos con ellas. Exploremos ahora las consecuencias de esa renuncia a la neutralidad y por qué no solo es inevitable, sino necesaria.

Íbamos en que el dibujante está en la mesa de dibujo, en plan de jerarquizar los apuntes tomados en campo. A veces, emergen de esos apuntes algunos a los cuales se concede una mayor importancia, que sirven como estructura o nodo central, porque unen los demás puntos. Podríamos decir que son materialidades que unen otras materialidades, esos elementos son de gran importancia y funcionalidad gráfica.

Veamos un ejemplo práctico. Cuando realicé el reportaje de la Mesa de interlocución entre el Movete y Cornare, el río apareció como un elemento central.

Primero, porque se debatía el modelo de desarrollo precisamente en torno a la cuestión de hacer o no más hidroeléctricas, en un territorio que durante los últimos 50 años ha generado el 39% de la energía eléctrica del país. Segundo, porque el río fue el lugar donde depositaron los cuerpos de Jaime e Iván Castaño, Luis Felipe Noreña, Gabriel Santamaría, Ramón Emilio Arcila, Jesús Antonio Martínez y muchos otros líderes ambientales asesinados por defenderlo. Tercero, porque el Movete se proyecta a menudo en el río: “somos ríos de gente”, “unimos nuestros movimientos en uno más grande y caudaloso”. El río, además, fluye como el tiempo; tiene temporadas de sequía y de crecimiento; arrastra sedimentos. El río es el arquetipo del movimiento, del flujo.

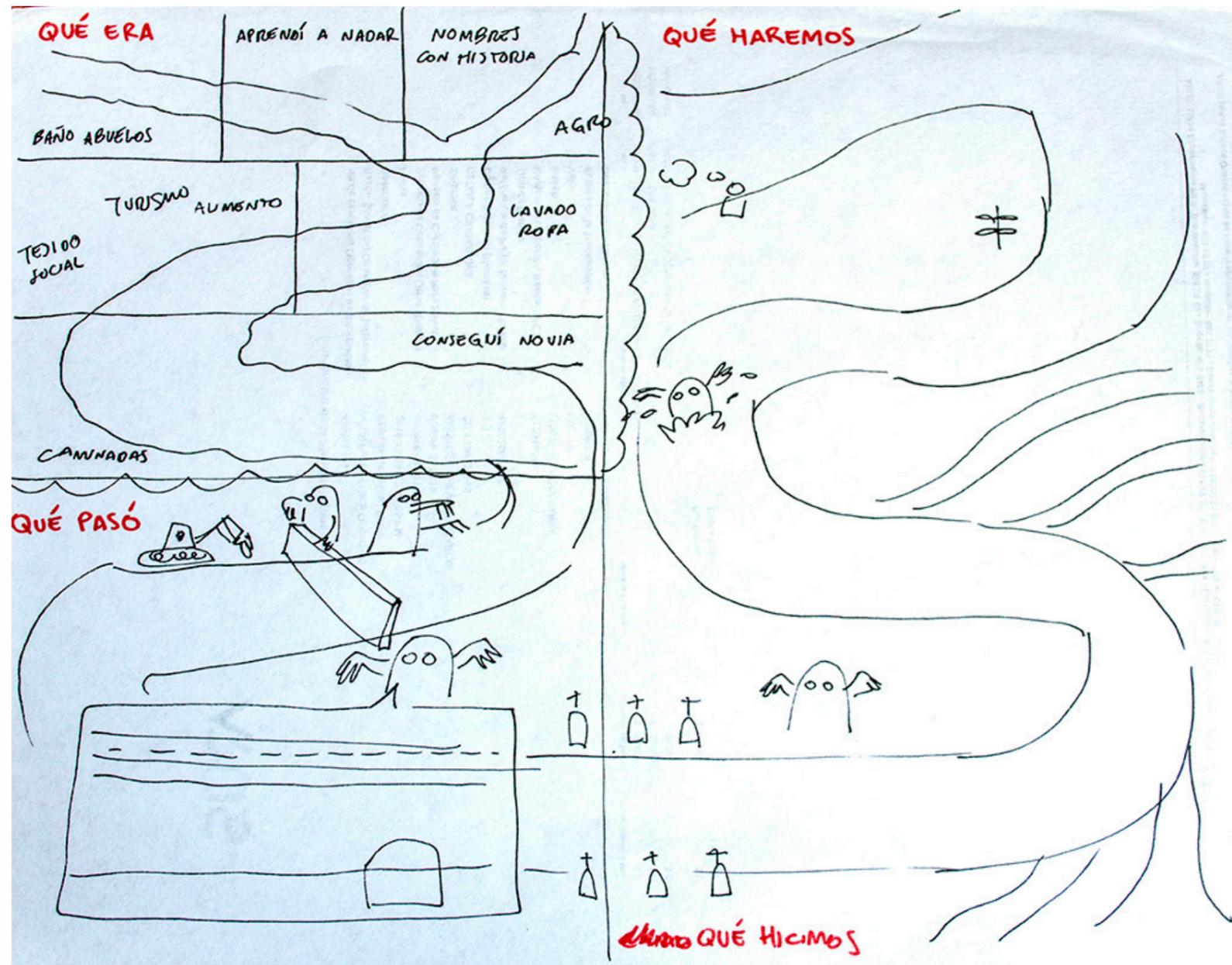


Imagen 33 (a). Bocetos previos para la composición del reportaje gráfico del Movete.

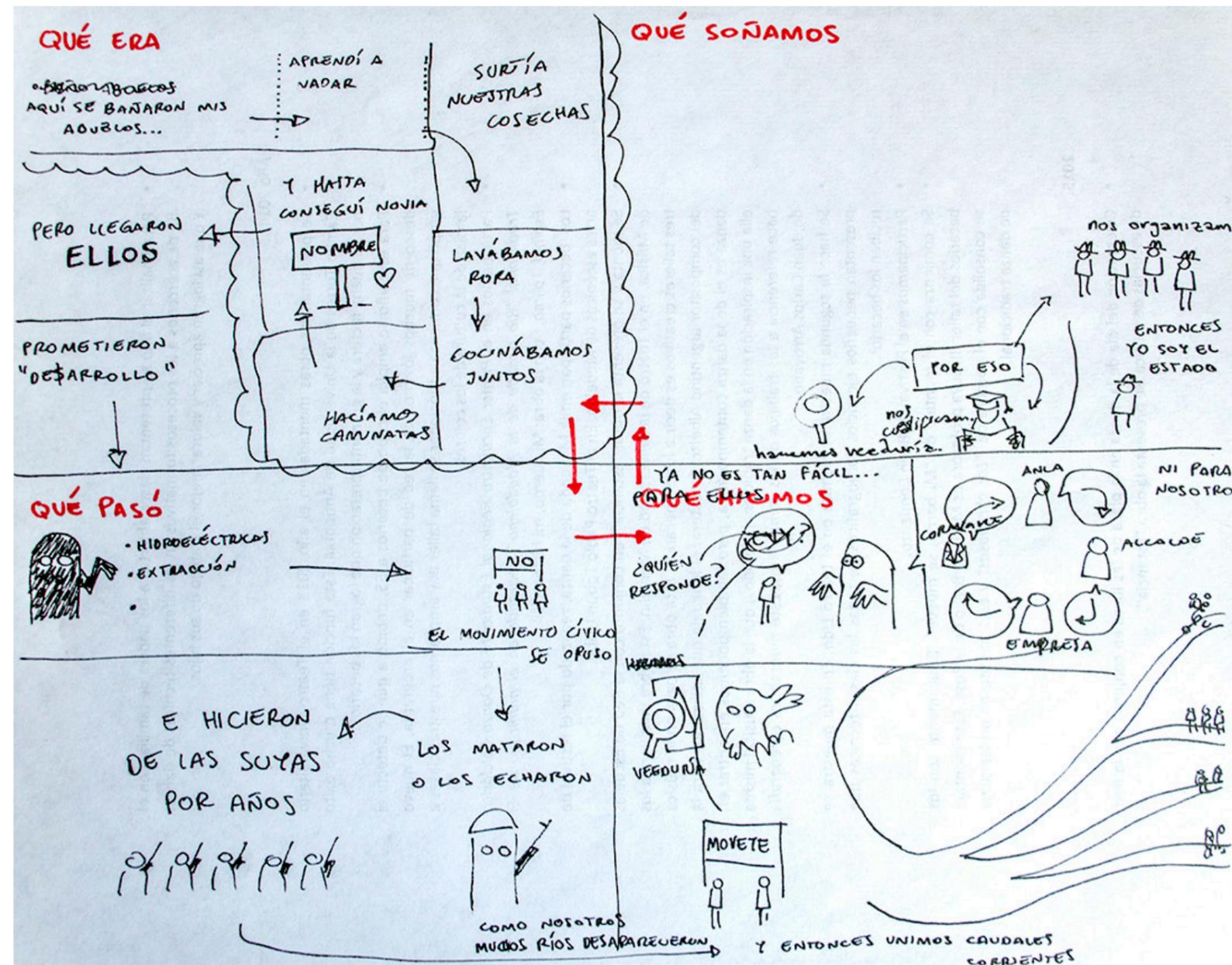


Imagen 33 (b). Bocetos previos para la composición del reportaje gráfico del Movete.

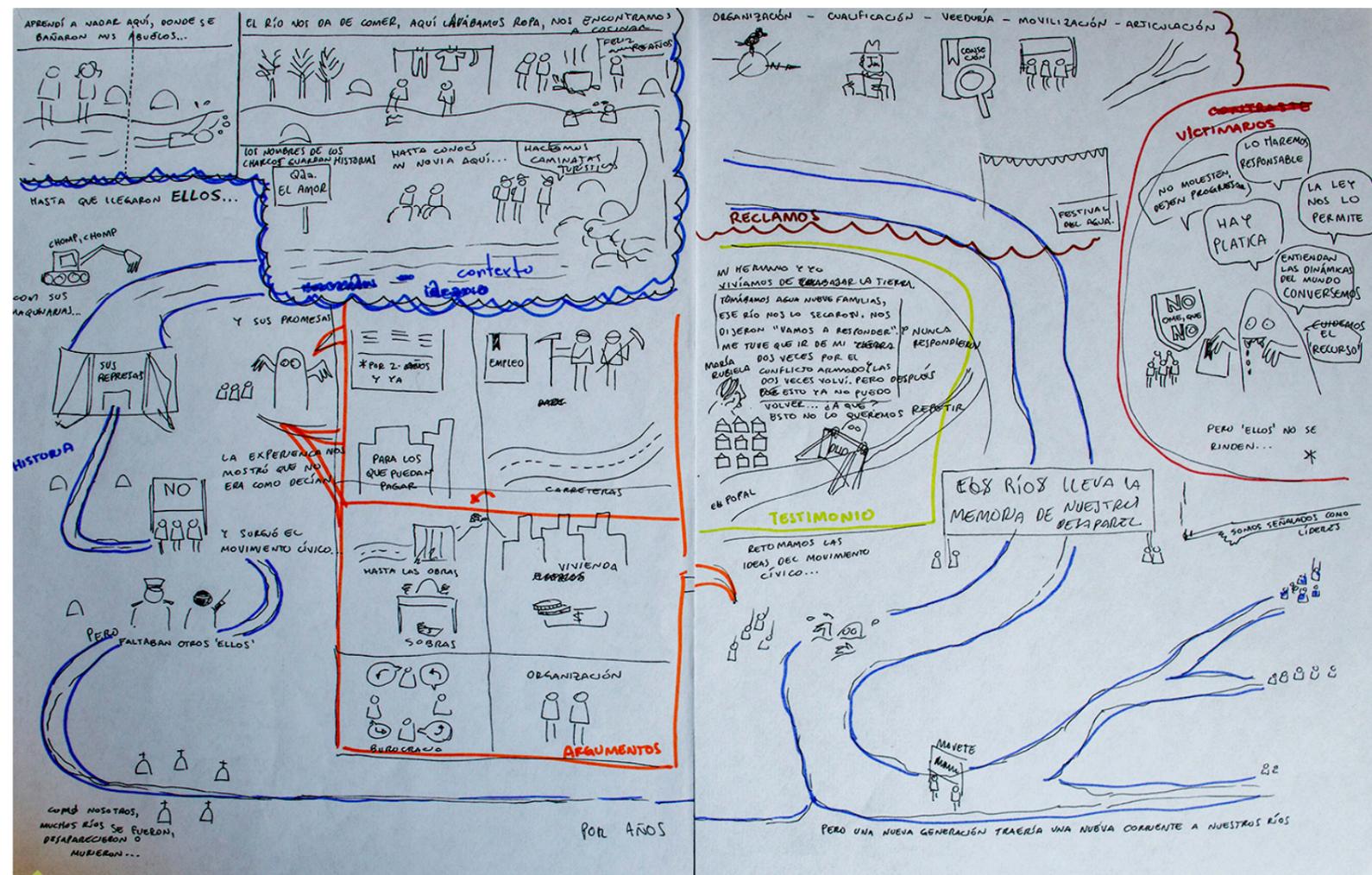


Imagen 33 (c). Bocetos previos para la composición del reportaje gráfico del Movete.

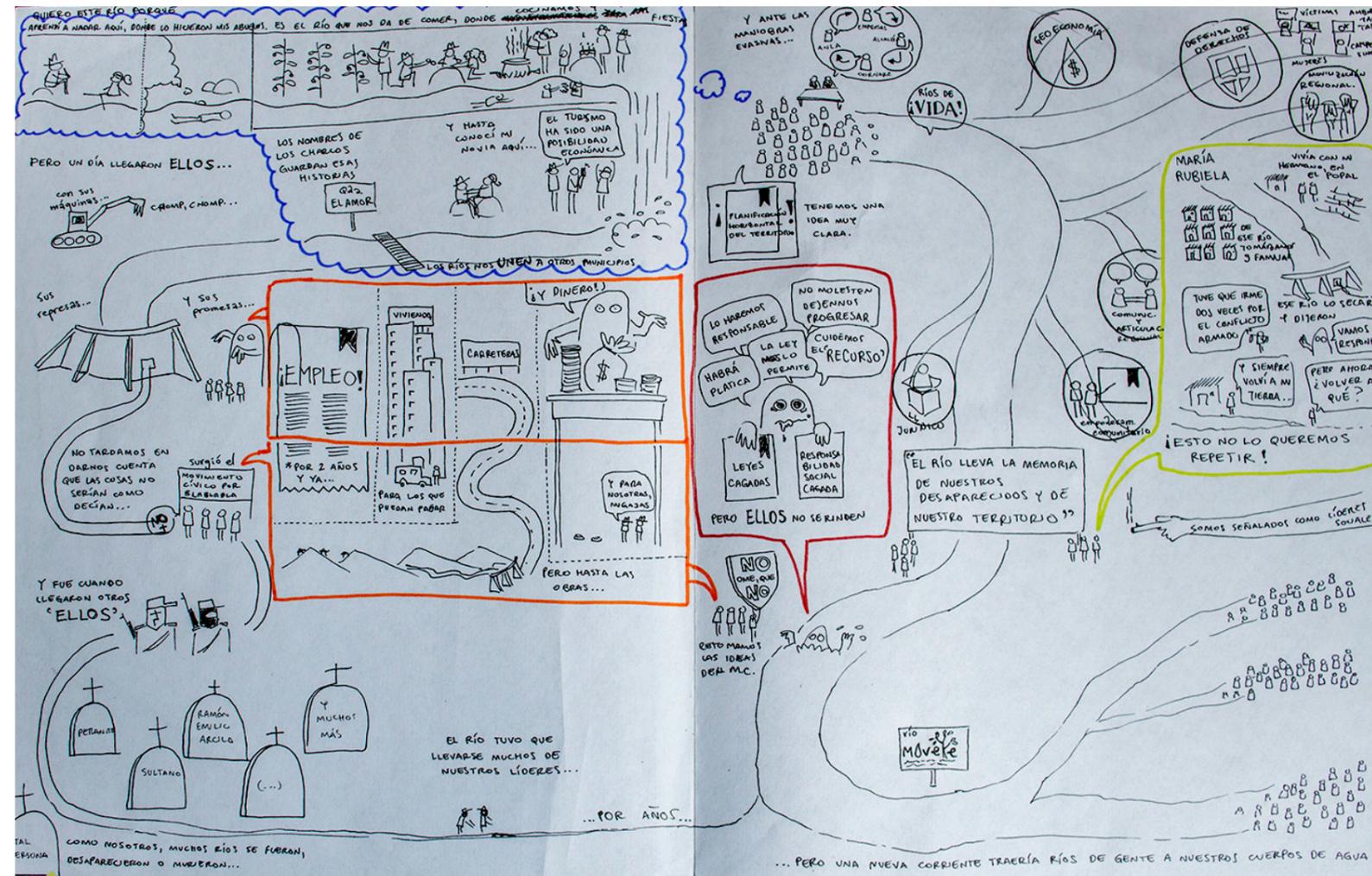


Imagen 33 (d). Bocetos previos para la composición del reportaje gráfico del Movete.

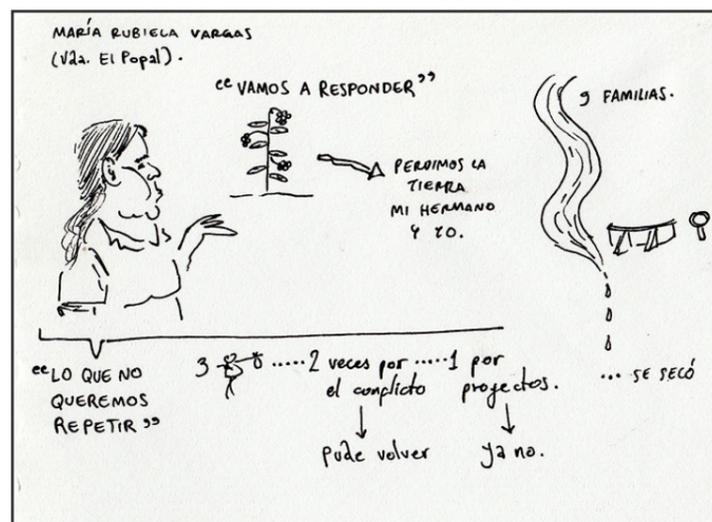


Imagen 34. Testimonio de María Rubiela Vargas, en las notas de campo y en el dibujo final.

Gracias a ese elemento (o en torno a él) pude organizar el primero de los reportajes (ver imagen 33). La figura del río me permitió hilar las relaciones de los habitantes del oriente antioqueño con los ríos (el nacimiento del río a partir de anécdotas de Carlos Andrés García); los orígenes del Movimiento Cívico del Oriente antioqueño, los conflictos ambientales y la violencia (en un primer tramo del cauce, que se va secando en los momentos más álgidos); el renacimiento de este con el Movete (los "ríos de gente" como afluentes); y, finalmente, un caudaloso movimiento que sigue fortaleciéndose a partir de la acción colectiva (desembocadura que llega a la mesa de interlocución con Cornare).

En las riberas del río aparecen el testimonio de María Rubiela Vargas (ver imagen 34) y algunos de los temas debatidos en

la mesa de interlocución. El monstruo del desarrollo (dibujado como no le gusta a mi amigo), aparece aquí y allá en la ilustración haciendo de las suyas, sacando excusas pendejas, insistiendo en sus puntos de vista.

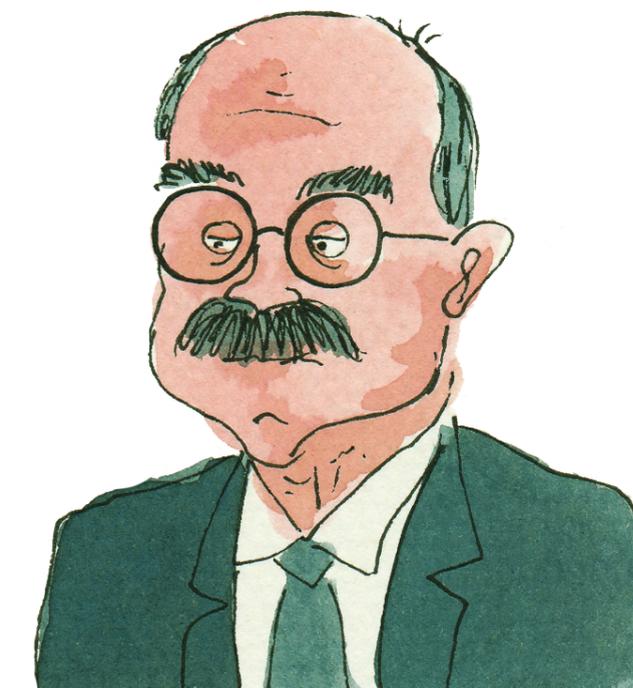
Mi intención con develar este proceso creativo no tiene la intención de afirmar que esta sea la única forma (menos aún la correcta) de componer una imagen. Es, más bien, una forma de resaltar que la forma en que se organiza la información (qué ideas son centrales, qué es más o menos relevante, qué se descarta) es producto de una estructura que está allí, en las mismas materialidades.

La vinculación sensible y subjetiva con las memorias que se ilustran permite comprender sus potenciales retóricos y narrativos, así como sus funciones poéticas y estéticas. Quiero resaltar que ese potencial creativo que reside en la poética y estética de la memoria se configura a su vez en marcos sociales e interpretativos. Para descubrir el río como estructura narrativa, como arquetipo gráfico, fue necesario conocer primero el papel fundamental que este representa para los integrantes del Movete.

Me gusta el concepto de *marco* porque tiene un doble significado: por una parte alude al plano, entendido como ese espacio en blanco sobre el cual se construye la imagen. Pero también a la noción de marco o cuadro social, clave en el pensamiento de Maurice Halbwachs. Para él las memorias individuales surgen en el marco de la sociedad, en ella encuentran su sentido, su función y sus estructuras narrativas (Halbwachs, 2004):

Frente a Westminster pensé en lo que mi amigo el historiador me dijo sobre ese lugar (o, lo que es lo mismo, pensé en lo que había leído en un libro de historia). Al pasar sobre el puente, observé el efecto que tenía la perspectiva, del cual me había hablado mi amigo el pintor (o bien el cual había visto en una pintura) [...] en ninguno de esos momentos o situaciones puedo decir que estuve solo o que pensé solo; pues en el pensamiento me hice miembro de uno u otro grupo (Halbwachs, 2004, p.2-3).

Algo similar sucede en el momento de soledad, allí, en la mesa de dibujo. Tenía junto a mí (en mi memoria) a los campesinos, líderes sociales y ambientalistas del Movete, indicándome cómo componer la imagen que estaba boceteando. Los trazos no se enmarcaban solamente en el plano y los límites del



Maurice Halbwachs

papel, también existía otro marco, más abstracto pero tangible: el de las causas, reivindicaciones y luchas que estaba representando; un marco normativo.

Y precisamente una cualidad de la imagen es su normatividad: existen parámetros mundiales, por ejemplo, para definir cómo debe ejecutarse un plano de un circuito eléctrico, el cómic tiene a su vez un conjunto de símbolos con los cuales el grafista crea sus historias, en occidente leemos de izquierda a derecha y de arriba abajo. La lucha por los marcos normativos es la lucha por el significado, por el sentido. En la imagen es la lucha por seducir el ojo, en la memoria, por la escucha.

La memoria no está absuelta de esos marcos normativos: está inmersa en complejos marcos sociales que determinan su in-

interpretación, su validación, su deformación:

Los sujetos son constituidos discursivamente pero hay conflictos entre sistemas discursivos, contradicciones dentro de cada uno, múltiples significados de los conceptos. Y los sujetos tienen agencia. No son individuos autónomos, unificados, que ejercen la voluntad libre, sino sujetos cuya agencia se crea a través de situaciones y status que se les confieren (Scott, 1999, p.77).

Es dentro de estos marcos sociales y normativos que surge la composición de las narrativas, no solo como parte de la construcción de la propia historia e identidad, sino por cómo estas se proyectan hacia la sociedad, hacia otros posibles oyentes. Vale la pena retomar aquí el concepto de *comunidades de interpretación* de Stanley Fish: en línea con el pensamiento de Halbwachs, nunca estamos solos en el momento de estructurar y narrar el pasado, tampoco cuando somos los espectadores e intérpretes de las narrativas de los demás. Cuando los movimientos, colectivos u organizaciones sociales se descubren como productores y consumidores de significado, comienzan a hacer parte de una o varias comunidades de interpretación. También sus memorias, su dolor, ingresan al mundo de la industria cultural: para alcanzar la verdad, justicia y reparación las víctimas se ven forzadas al reto de ganarse la escucha de la sociedad. La politóloga Leigh Payne lo describe de la siguiente manera:

Los perpetradores y sus audiencias rivalizan por el poder político: quiénes cuentan la historia del pasado (actores), lo que dicen (guión), cómo lo dicen (actuación), dónde (escenario) y cuándo (tiempo) lo dicen. Además, los sectores de la sociedad (el público) chocan sobre las interpretaciones respecto del significado político de las confesiones (Payne, 2008, p.9)

Vivimos en un país que se niega a escuchar a las víctimas, a comprender el país desde sus narrativas y a ceder ante sus reclamos y exigencias. Lo anterior impone un reto adicional a las organizaciones de víctimas: asumir el papel de dar forma a sus memorias (y al dolor, la tristeza, la ira) para que asuman estructuras discursivas que intenten impactar a la sociedad. Además de este reto, existen actualmente discursos que, disfrazados de memorias, intentan esconder la verdad, evadir la justicia y sostener una política que revictimiza a quienes han padecido los efectos de una historia de conflicto armado.

Lo anterior nos invita a comprender con mayor detalle las relaciones entre diseño y memoria. No solamente porque el diseño ofrece herramientas para el posicionamiento y la visibilización de las memorias; sino porque nos permite comprender y desestructurar narrativas falaces, que buscan un estatus de memoria con la intención de perpetuar la violencia política, económica y social.

La memoria como diseño: dar forma al pasado

Desde el punto de vista del bien puro, no existe más que una diferencia de grado entre el diseño elegante, y agradable para el usuario, de una silla y de un misil: en ambos se esconde el demonio.

Pues ambos son funcionales.

Vilém Flusser

Vivimos en la era de la simplificación: las ideas, imágenes y contenidos simples son más fáciles de masificar, comunicar y comprender. Las ideas complejas, por otra parte, exigen al espectador un mayor compromiso, rigor y análisis. Ya María Teresa Uribe ha planteado cómo esta premisa dificulta para muchas personas acercarse a los relatos del dolor, el sufri-

miento y la violencia (2003). La pregunta por las relaciones entre diseño y memoria es la pregunta sobre qué tanto puede sacrificarse de la complejidad, fidelidad y rigurosidad en función de la transmisión y masificación.

Pensadores como Andreas Huyssen y Tzvetan Todorov han reflexionado sobre esta disyuntiva: el primero nos cuestiona sobre cómo (precisamente en la era de la información, la memoria y el almacenamiento) estamos saturados de información pero desinformados (Huyssen, 2000). Todorov, por su parte, nos cuestiona sobre los usos y abusos de la memoria; y cómo su masificación implica al mismo tiempo traicionar su naturaleza (Todorov, 2015).

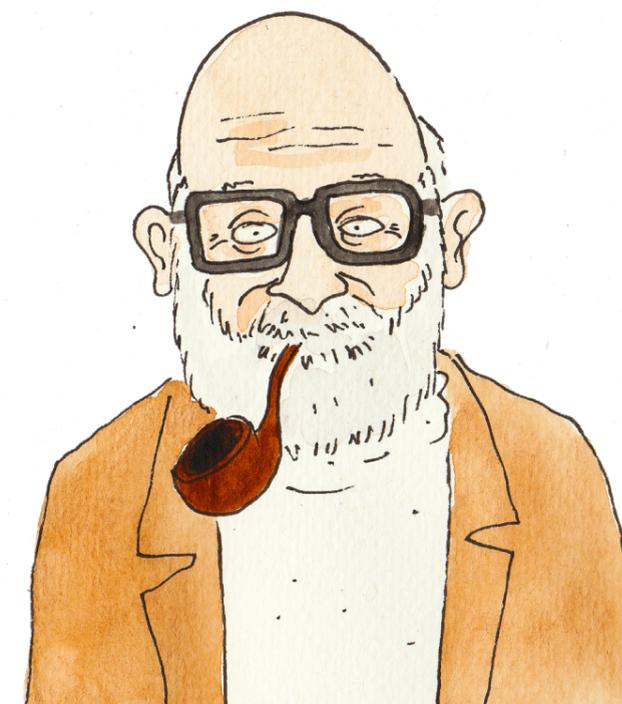
Estos conflictos y preguntas son compartidos por los estudios de la memoria y la teoría del diseño.

Como se enunció antes, ambos campos de estudio comparten un problema que es en esencia informativo. No profundizaremos demasiado en este punto, que ya se ha sugerido en la primera parte, pero vale aquí la pena recordar que el acto de *in-formar* es aquél por medio del cual se impone una forma a la materia. Sin embargo, de acuerdo con Vilém Flusser, este proceso tiene sus detractores:

La idea fundamental es que la madera (...) es un material amorfo, al cual el artista, el técnico, confiere una forma. Precisamente mediante tal acto es como el artista-técnico obliga a la forma a aparecer.

La acusación fundamental de Platón en contra del arte y la técnica radica en el hecho de que estas traicionan y desfiguran las formas (ideas) intuitivas teóricamente cuando se encarnan en materia.

Los artistas y los técnicos son, a sus ojos, traidores de las



Vilém Flusser

ideas y embusteros, porque inducen maliciosamente a los seres humanos a contemplar ideas deformadas (Flusser, 1999, p. 24).

Si partimos de la idea de que *la memoria es dar forma al pasado con una intención*, podemos también asegurar que la acción de recordar consiste en *diseñar el pasado*. Los recuerdos y sus materialidades, como la madera, son pulidos con las herramientas del silencio, el olvido y la composición. Este proceso tiene tanto una funcionalidad (la creación de nuevas formas y materialidades, susceptibles de ser almacenadas, transmitidas y evocadas) como también una intención (que dependerá del tipo de memoria que contemplemos, así como del sujeto que recuerda y los marcos sociales en los cuales está inmerso).

Es también necesario considerar que el diseño opera en una doble vía: al materializar las formas (que de acuerdo con Flusser solo pueden ser ideales), las ideas se transforman. Un proceso similar al que ocurre con las memorias, ya que cuando construimos narraciones de nuestros recuerdos, con ellas construimos nuestra identidad y proyectamos nuestro futuro. Este proceso no es meramente individual, como se mencionó antes, pues la memoria tiene un horizonte social y colectivo: rediseñar el pasado es un proceso que los estados y la sociedad miran con recelo porque abre la puerta a la producción y disputa de las materialidades, lo cual implica a su vez la transformación de las formas e ideales que sustentan la acción política, económica y social.

El diseño es también un proceso de síntesis: la funcionalidad de la *imagen memoria* depende de que esta, como dispositivo de comunicación, responda a la normatividad del diseño. Existen imágenes complejas, que tienen muchos elementos (por ejemplo los planos, las imágenes técnicas o las infografías); e imágenes poco complejas, que transmiten un mensaje rápida y sintéticamente (como la caricatura editorial). También existen memorias densas, que no son fácilmente comprensibles y que están inmersas en contextos complejos. La imagen y la memoria están siempre es una tensión entre la síntesis y la complejidad.

Hasta ahora, los *reportajes infográficos con enfoque de memoria* se han producido tomando como base la infografía. A diferencia de las infografías que se observan comúnmente en la prensa, que pretenden hacer amenos o gráficamente agradables los datos cuantitativos, el reto de los reportajes ha sido sintetizar en una imagen la naturaleza cualitativa de la memoria. Se distancia de la narrativa del cómic, cuadro a cuadro,

para apostar por una estructura panorámica; sin dejar de ser narrativa. Veamos otro ejemplo de esta propuesta en términos de composición.

Situémonos nuevamente en la mesa de dibujo, ahora con los apuntes gráficos tomados en campo durante la Asamblea regional del Movice (Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado). A diferencia del Movete, donde el río hilaba fácilmente los demás elementos, en el caso del Movice no hallaba en mis apuntes un elemento gráfico que sirviera como estructura. Durante las intervenciones, era recurrente y central el tema de la impunidad y el negacionismo por parte del Estado ante los reclamos de verdad y justicia de las víctimas.

Hagamos una breve pausa para preguntar, ¿cómo dibujaría usted una víctima? ¿O un desaparecido? Como mencioné antes, el uso de estereotipos gráficos a menudo implica irse en contra de lo que observamos, revictimizar y agredir con la representación. Entre los integrantes del Movice descubrí que todos lucimos como las víctimas, quizá porque todos lo somos de una u otra manera.

Pero volvamos al asunto de la composición y de las materialidades que sirven como estructuras. Allí, en una esquina de la libreta, estaba escrita una frase que sirve como eslogan del Movice: “Somos semilla, somos memoria, somos el sol que renace ante la impunidad”. Al leerla con detenimiento encontramos insumos gráficos (la semilla, la memoria, el sol, la impunidad); también contiene una narrativa, un proceso que va desde la germinación hasta el nacimiento. Contiene en sí misma un conflicto entre memoria e impunidad.

Inicié mi exploración a partir de ese conflicto (imagen 35): tomé inicialmente como referencia a los *desaparecidos* (al

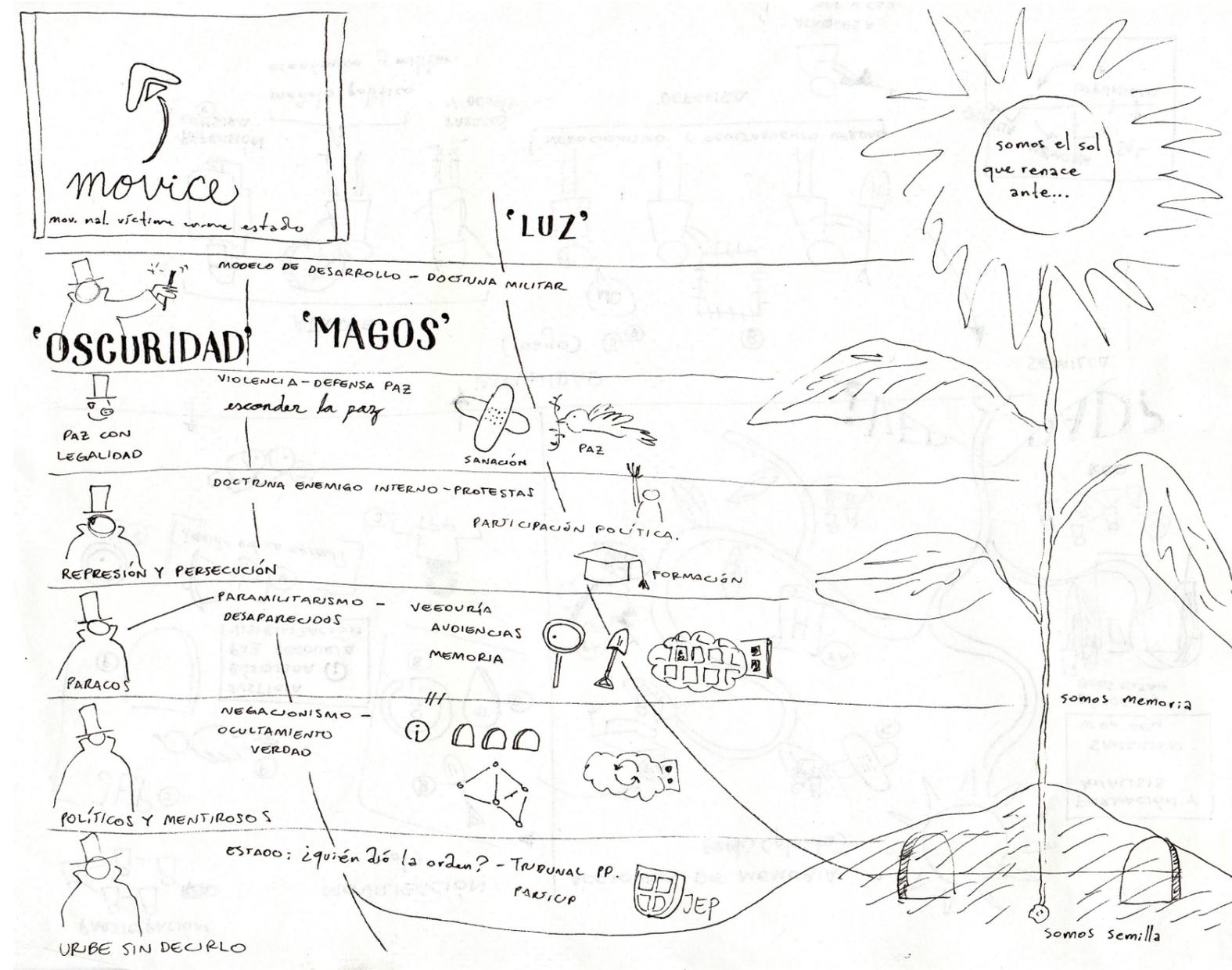


Imagen 35. Primeros bocetos para la composición del reportaje gráfico del Movice.

dibujar a las fuerzas militares como magos), que con sus trucos (negacionismo, violencia, doctrina militar del enemigo interno), defienden la oscuridad (impunidad). Al frente, una semilla germina y de ella brota el sol (Movice), que ilumina y se opone a la oscuridad a partir de acciones colectivas. Ensayé un par de bocetos más siguiendo esta estructura (imagen 36), pero (como sucedió con la representación del presidente Iván Duque como un cerdo) los prestidigitadores nada tienen que ver con los desaparecidos: representar a los militares como magos no me resultó un símil acorde con la narrativa del Movice. Estaba de vuelta ante la hoja en blanco.

La ventaja de contar con una materialidad sólida, que sirva como estructura (y también una forma de identificarla entre tantas otras), es que de ella emergen muchas formas posibles. El eslogan del Movice se divide en tres partes, separadas por dos comas: “Somos semilla”, “Somos memoria” y “Somos el sol que renace ante la impunidad”. Decidí trabajar a partir de estas tres escenas: dividiendo entre ellas los apuntes tomados en campo (ver imagen 37). La semilla es el origen del movimiento: la búsqueda y exigencia de verdad. La memoria, que surge de la semilla, son las acciones internas de organización del movimiento. Y finalmente, el sol que renace ante la impunidad se representó como el florecimiento de esta memoria, en acciones de movilización que enfrentan el negacionismo y la impunidad. La composición de la figura relaciona el final con el inicio: la impunidad y el negacionismo solo generan más movilización en busca de la verdad; un paradójico ciclo donde los militares terminan abonando el terreno para que la semilla crezca.

Al revisar las notas de campo es evidente cuántos temas de la Asamblea quedaron por fuera de la imagen: hubo una exhaus-

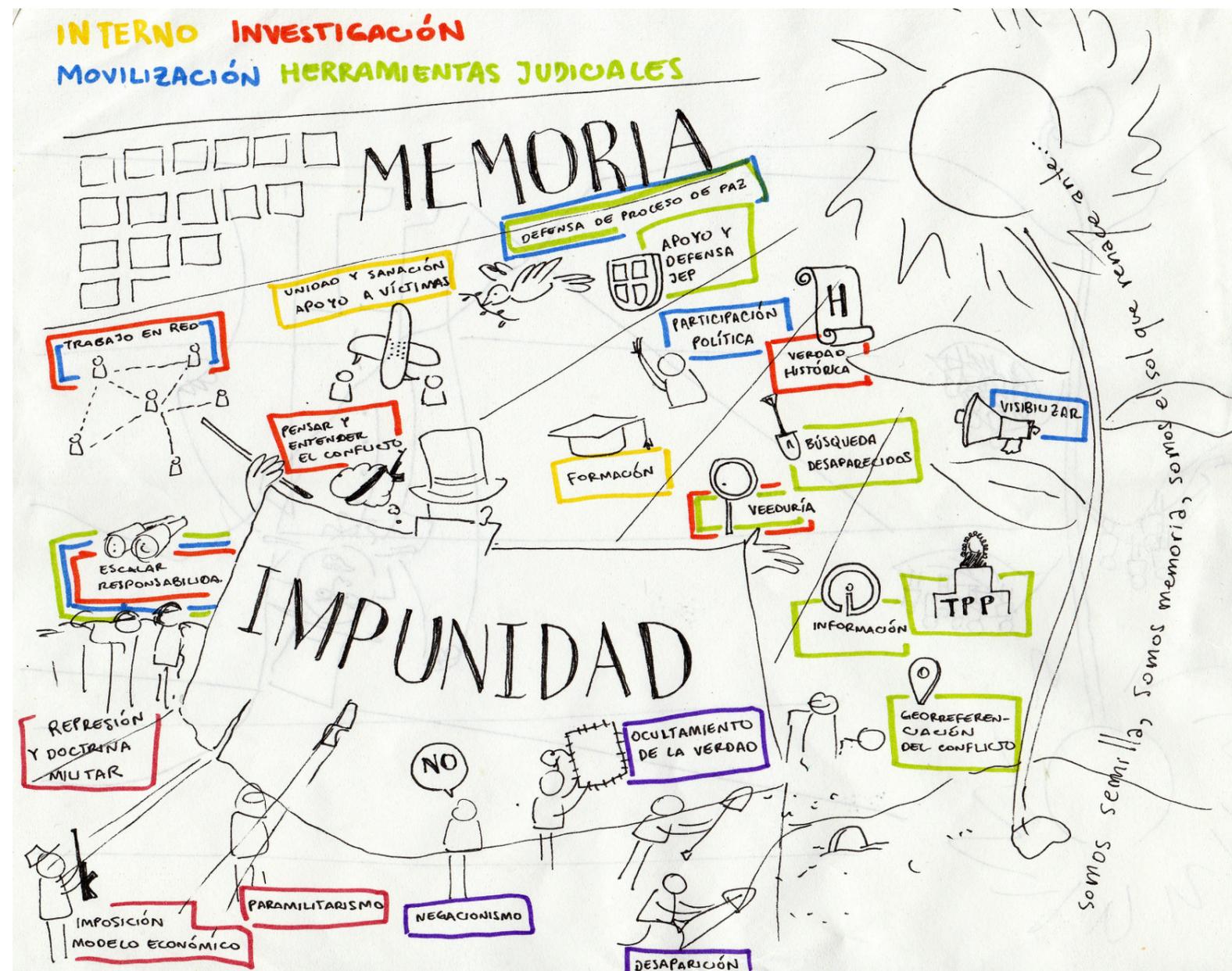


Imagen 36. Bocetos posteriores en la composición del reportaje gráfico del Movice.

tiva discusión sobre la ejecución y avances del proceso de paz, sobre la doctrina militar, sobre el modelo de desarrollo y sobre la incidencia de la pandemia en los procesos de movilización. Fue la revisión de material secundario (sitio web del Movice, publicaciones, videos y podcasts) lo que permitió entrever cuáles serían los asuntos más importantes de cara a construir una imagen funcional para el movimiento.

Lo que queda claro hasta este punto es que los medios y materialidades de la memoria no solo están compuestos de sustancias diferentes (la narración, la voz, los objetos, lugares, sabores, olores y ese largo etcétera que tanto se ha repetido); sino que cumplen también una función similar a la de las categorías: en torno a ellas se organiza el discurso, se jerarquizan las ideas, se componen las narrativas.

Por eso es importante comprender el proceso creativo de los reportajes infográficos con enfoque de memoria como un proceso de doble vía: no se trata solamente de lograr componer un mensaje para transmitir la memoria. Para situar los elementos en el plano es preciso introducirse en un marco social y normativo: establecer una complicidad con el otro para compartir con él los significados, las emociones, las intenciones y a partir de esta afección sentarse a dibujar. Insisto en que este proceso no es garantía de éxito, pero sí que facilita la tarea.

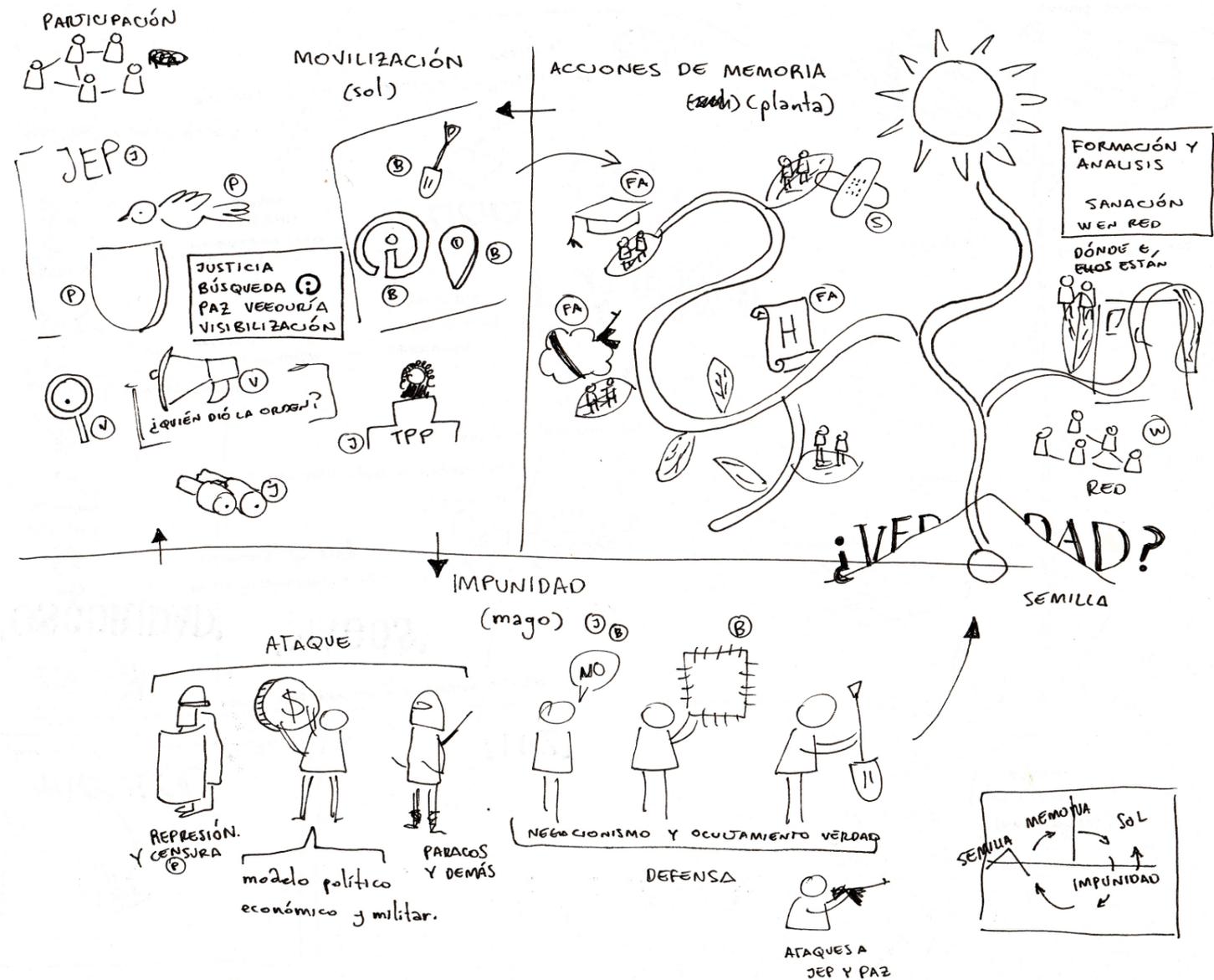


Imagen 37 (a). Bocetos finales para la composición del reportaje gráfico del Movice.

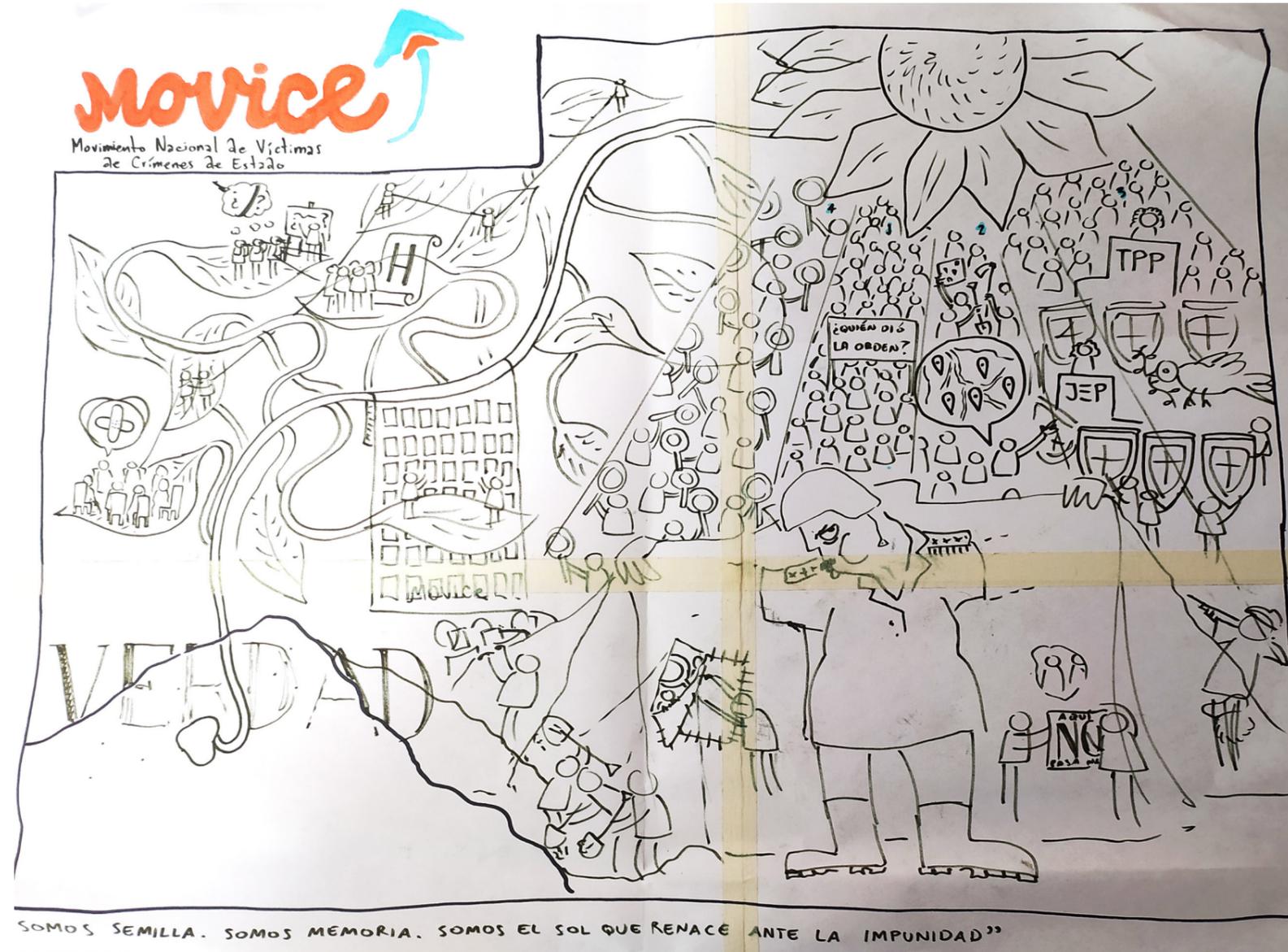


Imagen 37 (b). Bocetos finales para la composición del reportaje gráfico del Movice.

Historicidad y temporalidad

El estilo de un pensamiento es su movimiento.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

Antes de reflexionar sobre las relaciones entre el tiempo, la memoria y la imagen; es útil retomar el concepto de *funcionalidad*, para entender sus relaciones con el humor gráfico. El humor gráfico reúne todos esos formatos de la imagen que tienen como objetivo producir una sonrisa amarga en el espectador: la caricatura editorial, el cómic, el *cartoon*, la sátira gráfica, los memes, entre tantos otros.

Para explorar cómo se historiza el dibujo humorístico, o las caricaturas, propongo acercarnos al concepto de *memoria cultural* de Jan y Aleida Assmann. Quiero en este punto resaltar las relaciones entre el dibujo y el archivo, a partir de lo que llamamos *dibujar la actualidad*. Cuando lo hacemos, no solamente guardamos un momento para el futuro: también interactuamos con la historia misma del dibujo, a partir de la cual creamos nuevas materialidades y activamos el pasado.

La memoria cultural, según los Assmann

Aunque casi siempre se les menciona juntos ("los Assmann") vale la pena aclarar que ha sido Aleida Assmann (o Aleida Borkamm, antes de casarse con Jan) quien se ha dedicado mayoritariamente a profundizar en estas dimensiones culturales de la memoria. Aquí hablaremos de ellos juntos, por aquello de celebrar la pasión compartida.

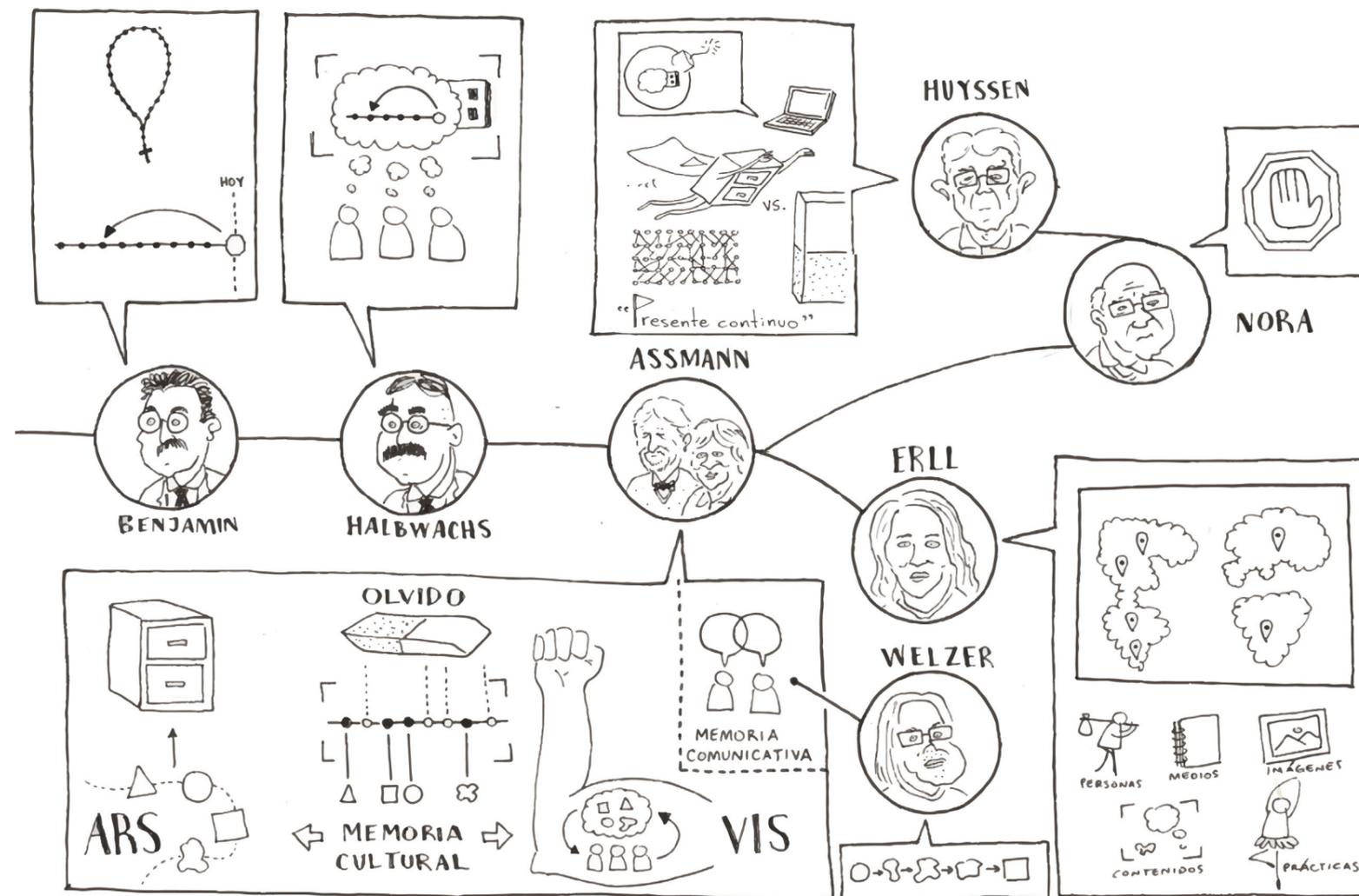
La imagen 38 muestra un muy breve panorama de teóricos y teorías, ubicados temporalmente, con el fin de situar a los

Assmann y su teoría de la memoria cultural en medio de sus referentes y sus sucesores. Quiero aclarar que esta imagen y los párrafos que siguen son un resumen de un resumen, bastante claro y sintético, que hace Karen Saban en su texto *De la memoria cultural a la transculturación de la memoria* (2020) y que he complementado con otro de la autoría de Alejandro Baer titulado bellamente *La memoria social: Breve guía para perplejos* (2010). Me he limitado solamente a tomar asuntos esenciales de cada autor, recomendando ir a los textos originales (disponibles en Internet) para ampliar lo que aquí se presenta.

La teoría de la memoria cultural propuesta por los Assmann tiene como antecedentes los trabajos de Walter Benjamin y Maurice Halbwachs, pioneros en relacionar la memoria con las dinámicas culturales. Benjamin se opone a que, como en una camándula, la historia apile simples hechos aislados, y propone hacer un alto para comprender el hoy a partir de las conexiones entre esos hechos. Por su parte -y como hemos visto antes-, Halbwachs resalta el carácter colectivo y los marcos sociales involucrados en las dinámicas de producción e interpretación de la memoria, declarando que la memoria siempre tiene un horizonte colectivo.

Con estos antecedentes, los Assmann proponen dos tipos de memoria: una memoria comunicativa (relativamente efímera, pues no persiste por más que unas generaciones y se transmite generalmente por medio de la oralidad) y otra que abarca más tiempo y materialidades: la memoria cultural. La primera de ellas no es muy desarrollada por los Assmann, pero sí por otros autores como Harald Welzer o desde enfoques como el de *repertorio* propuestos por Diana Taylor.

Por su parte, la memoria cultural implica que el pasado y sus





Aleida y Jan Assmann

acontecimientos sean recordados u olvidados por medio de un proceso social, el cual está ligado a las materialidades de los recuerdos. Retomando la idea de la camándula de Benjamin y los marcos sociales de Halbwachs, podríamos decir que hay algunas cuentas que son socialmente consideradas (están vinculadas a objetos y materialidades susceptibles de ser almacenadas) y otras cuentas que se quedan en el olvido.

Esos objetos que nos permiten recordar hacen parte de la *memoria de almacenamiento* (o ARS) y constituyen el acervo de la memoria cultural. Por otra parte, en diálogo con lo anterior, existe un proceso de activación de esos objetos (o VIS), una fuerza viva y procesual que da sentido, moviliza y actualiza el acervo de la memoria cultural. En relación con estas dos formas de memoria está el olvido: aquello que no llega hasta nosotros porque no fue materializado antes, o porque es

intencionalmente borrado, o porque se olvida para un nuevo comienzo. Esta relación entre ARS, VIS y olvido es uno de los aportes fundamentales de los Assmann a las teorías de la memoria.

En la imagen 38, que nos sirve de mapa entre el follaje teórico, vemos una ligera bifurcación después de los Assmann. Por una parte, se despliega la rama de Pierre Nora, quien nos habla de la imposibilidad de regresar al pasado, con su famosa frase “se habla tanto de memoria porque no hay memoria” (Nora, 2009).

Este *giro de la memoria* nos lleva a Andreas Huyssen, quien plantea una *explosión de memoria* como consecuencia de la era digital: contamos actualmente con un súper archivo (ARS) que almacena y pone al alcance una enorme cantidad de información (es decir, un enorme acervo cultural para la memoria). Este *súper ARS*, paradójicamente, contiene tantas materialidades que se hace más difícil su activación (VIS) y se facilita el olvido. Esta es la razón por la que, según Huyssen, tenemos la sensación de vivir en un presente continuo.

La otra ramificación nos lleva a Astrid Erll, por una vía que podríamos considerar más optimista. Erll resalta que la digitalización y la globalización han implicado también que exista actualmente una memoria transnacional y transcultural. Términos como “holocausto” son empleados actualmente en contextos diferentes al judío-nazi. Lo mismo acontece con conceptos como “desaparecido”, o con el lema “Nunca más”. La era digital es también la oportunidad de una memoria compartida con otros, cada vez más distantes o que habitan contextos diferentes.

Como aclaré inicialmente, este recorrido histórico construido

a partir de los textos de Saban (2020) y Baer (2010) es el primer tramo de una ruta más larga, que discurre de forma triangular y que nos ha sido indicada por Jan y Aleida Assmann.

Quiero introducir ahora una opinión personal. Como se mencionó antes, Jan y Aleida Assmann son egiptólogos. Me pregunto si esta profesión fue decisiva en la forma que dieron a su teoría de la cultura, si solamente podemos comprenderla en escalas tan amplias de tiempo, en objetos canónicos que llevan años en museos o archivos, en mitologías y arquetipos de han viajado de milenio en milenio hasta nuestras cosmogonías actuales.

¿Es toda memoria comunicativa una memoria efímera y destinada a perderse en el tiempo? ¿Cuándo sabemos si un dibujo, fotografía, pintura (solo por citar algunos formatos) es significativo para la historia? ¿Qué criterios nos llevan a archivar, restaurar y guardar solo con la conciencia del presente?

El tiempo en las memorias y las imágenes

Estas preguntas nos traen de nuevo a la comprensión de la memoria desde un enfoque del diseño, pues nos invitan a aceptar que su funcionalidad cambia con el tiempo.

El cambio de las tecnologías, los contextos sociales, las necesidades de los espectadores y los medios de comunicación; determinan a su vez cambios en las materialidades, las construcciones narrativas y las intenciones de las memorias y los grupos sociales que las producen.

Esta premisa nos aboca a hablar y comprender el tiempo y la historia desde una perspectiva compleja. Halbwachs establece un concepto de tiempo social, en el cual cada grupo social diseña un calendario, una temporalidad diferente, de acuerdo

con sus necesidades. En su reflexión sobre el tiempo, asegura:

En primer lugar, observemos el tiempo concebido bajo la forma más abstracta: el tiempo totalmente homogéneo de la mecánica y la física, de una mecánica y una física llenas de geometría, que podemos denominar el tiempo matemático. Se opone al *tiempo vivido* de Bergson, igual que se opone un polo al otro, y está, según este filósofo, totalmente *vacío de conciencia* (Halbwachs, 2004, p.100-101).

Me parece necesario rebatir esta postura, entendiendo que el tiempo físico no es para nada plano ni homogéneo. La relatividad introduce dos cambios esenciales en la comprensión de esta dimensión: la primera de ellas consiste en fusionarlo con el espacio, para entender siempre un plano espaciotemporal; la segunda, estriba en que este campo es afectado por la gravedad, lo cual deriva en su curvatura y deformación en su interacción con la masa (Sepúlveda, 2014, p.33).

Más que una oposición entre el tiempo físico y el tiempo vivido, podríamos permitirnos comprender una fusión de ambos modelos, donde el tiempo se deforma en torno a los recuerdos. Nuestra identidad, nuestras luchas y nuestro futuro, giran en torno a las memorias y ellas determinan nuestros movimientos hacia el futuro. Esta comprensión es cercana al enfoque historiográfico, según el cual la historia no es una línea de tiempo por la cual transitamos en una sola dirección, sino que está compuesta por múltiples temporalidades que coexisten en un mismo plano espacial:

Los trabajos de geógrafos como David Harvey han demostrado que separar tiempo de espacio supone un riesgo para la comprensión plena tanto de la cultura moderna como de la posmoderna. (...) Tiempo y espacio siempre están estrechamente ligados entre sí de manera compleja; prueba de

ello es la intensidad de los discursos de la memoria presentes por doquier más allá de las fronteras, tan característicos de la cultura contemporánea en los más diversos lugares del mundo (Huysen, 2000, p.2).

Cuando recordamos, diseñamos el pasado y con él el tiempo. Estos marcos sociales del recordar, en palabras de Elizabeth Jelin, “son históricos y cambiantes, en realidad, toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo” (2001). Y este proceso de construcción social nos lleva, de nuevo, al asunto de los marcos narrativos e interpretativos.

Persiste en este punto la pregunta por las formas de construir la memoria y su relación con el diseño: pareciera que,



Andreas Huyssen

como sucede con las tendencias de la moda, la memoria se construye con base en marcos normativos que cambian con el tiempo. Leigh Payne explica que las personas

(...) no relatan su pasado como ocurrió en ese momento, ni tampoco tienen necesariamente una *pretensión de verdad o exatitud*. Esos relatos pueden ser inventados, consciente o inconscientemente, para encajar en un momento político particular o una necesidad personal (Payne, 2008, p. 10).

A estos puntos de vista se suma lo que Elizabeth Jelin explica como los pasados largos y los pasados cortos: los primeros son amplios, se remontan más tiempo atrás y por ende dan sentido a los pasados más recientes (Jelin, 2001). La imagen no es ajena a esta comprensión histórica. El criterio de *historicidad* de la imagen propuesto por Moles y Janiszewski nos invita a pensar en la imagen desde su valor documental, es decir, desde la información que contiene sobre la época en la que fue creada y que quedará recogida por la historia; aunque esta historia no sea la misma para diferentes grupos sociales (1990, p.46).

Thomas Mc Evilly, por su parte, identifica las relaciones entre la imagen y el tiempo a partir de varios atributos: la *duración temporal* de la obra, como su significado a través del tiempo, la perdurabilidad de la obra o de los significados que plantea; el *contexto* de la obra, que nos habla del momento social e histórico del cual proviene; la *relación de la obra con la historia del arte*, que la inscribe en un contexto más amplio, estableciendo sus relaciones con otros códigos y significados; y el *contenido que emana de una tradición iconográfica específica*, cuando una obra se inscribe en una escuela o movimiento específico (1984).

Desde este punto de vista, los reportajes infográficos con enfoque de memoria pueden ser comprendidos desde sus múltiples relaciones con el tiempo: todos se produjeron a partir de un evento que dura aproximadamente un día (aunque fueron complementados posteriormente a partir de entrevistas, reuniones, encuentros y revisión documental); se ubican en Colombia, entre los años 2020 y 2022 (con una pandemia mundial en el medio), se relacionan con otros formatos gráficos que están de moda en nuestros días, como la infografía, el cómic y la caricatura; se enmarcan en un momento histórico nacional, posterior al proceso de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, donde las narrativas de paz y reconciliación se enfrentan con los discursos de odio y de guerra contra el terrorismo.

Pero existe otra temporalidad, que surge en la composición de las imágenes mismas: el reportaje sobre el Movete evoca la temporalidad del río, que une el Movimiento Cívico del Oriente antioqueño (que surge en la década de los sesenta) con el actual Movimiento por la defensa por la vida y el territorio del Oriente antioqueño.

En el caso del Movice, en cambio, la temporalidad está representada en el ciclo que inicia en la búsqueda de la verdad y que regresa al mismo punto desde el negacionismo y el ocultamiento. En el caso de la Asamblea nacional de las Tres voces, la temporalidad consiste en una fotografía nacional de las luchas y complejidades que protagonizan los niños, niñas y jóvenes colombianos.

Pueden identificarse entonces dos diferentes tipos de temporalidad que asume la *imagen memoria*: la primera de ellas desde a sus funciones como archivo y repertorio, conectada

con los procesos culturales, históricos y de activación social; la segunda entendida desde la composición, como reflejo de las estructuras temporales de las memorias que representa. Estas funciones, sin embargo, deben entenderse siempre como cambiantes según los marcos sociales e históricos desde los cuales se produce e interpreta la imagen.

El color de la memoria

También se trata de un intento de colorear. En efecto, hay multitud de recuerdos visuales que no conservamos en tonos definidos, ni siquiera en blanco y negro, ni en blanco, negro y gris. No; andan perdidos en nuestra memoria y son sobre todo incoloros. Pero cuando los evocamos, cuando los hacemos brotar con una intención definida, es como si los pasásemos a limpio formal y cromáticamente a la vez: nuestra memoria aclara los contornos, fija las líneas, y nuestra imaginación se encarga de dotarlos de colores, colores que quizá nunca tuvieron

Michel Pastoureau

Si dejáramos este análisis hasta el apartado anterior, quedaría un sabor de que cualquier cosa que uno diga sobre su pasado es memoria. He resaltado que plantear la memoria como diseño requiere asumir que esta está hecha de materialidades y estructuras narrativas siempre intencionadas, pero cambiantes en el tiempo. Y quisiera emplear el color como una metáfora, como una excusa, para aclarar de forma muy breve que no siempre las memorias son tan cambiantes, ni tan efímeras, ni están tan abiertas a la interpretación libre de un dibujante externo.

El epígrafe con el que inicia este apartado es parte del libro *Los colores de los recuerdos* (2010), del historiador francés Michel Pastoureau, quien plantea una relación singular entre el color y la memoria. Pastoureau ha estudiado por años la historia del color, que es la historia de los insumos para fabricar pigmentos, pero también la historia del significado social que hemos dado a los colores. Lejos de esa visión tradicional de la psicología del color que tanto gusta al diseño y la publicidad,

este escritor se centra en cómo las diferentes culturas asignan valores y significado al color, de forma similar al proceso de recordar (que como hemos visto gracias a los planteamientos de Halbwachs y Jelin, también es un proceso de construcción colectiva).

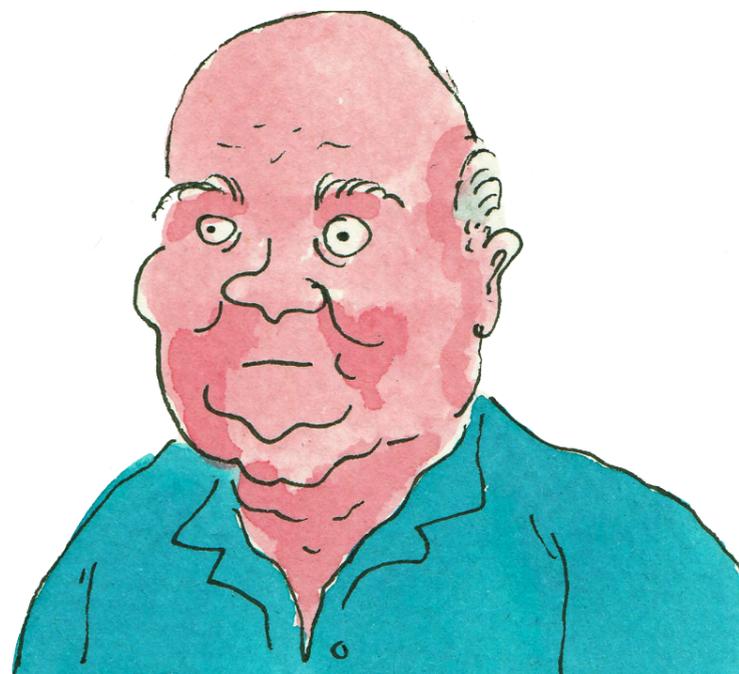
Como se sugiere en el epígrafe de este apartado, recordar es como dar color al pasado. En otro apartado del mismo libro, Pastoureau sugiere:

Hay casos en los que la imaginación estimula la memoria, la acompaña en sus meandros y sobresaltos, la ayuda a buscar al fondo de sí misma tal recuerdo, oculto bajo varias capas de realidades cotidianas, necesariamente triviales y molestas. Pero hay otros, más numerosos, en los que la memoria y la imaginación siguen vías opuestas, entran en conflicto y se combaten una a otra para imponer su sensación del pasado (2010, p.207).

Es precisamente este problema el que plantea mi inquietud en relación con la memoria y sus relaciones con la imagen: algunas veces la memoria se materializa como fotografía, donde una camiseta azul será siempre azul (quizá con ligeras variaciones por los efectos del tiempo sobre los pigmentos); o en un grafismo pintado *in situ* que sea testimonio del color de aquella camiseta. Con el paso del tiempo no tenemos otra opción sino confiar en esta evidencia documental.

En la mente, sin embargo, aquella camiseta podrá cambiar a rojo, café o amarillo; esto puede llegar a convertirse en un problema si el color de dicha camiseta es el punto de partida para buscar una persona desaparecida, o para identificar el sospechoso de un crimen.

Así como el color es el arquetipo de la diversidad (el arcoíris, la



Michel Pastoureau

bandera *whipala*, entre otros), es también la manifestación de la individualidad (el color favorito, las banderas nacionales, los *pantones* corporativos). Esta tensión entre lo subjetivo y lo colectivo es también resaltada por Elizabeth Jelin: “Cada persona tiene *sus propios recuerdos*, que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente (...) lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo” (Jelin, 2001, pag.3).

Esta metáfora del color es de utilidad para comprender los contrastes y afinidades cromáticas que existen entre lo que uno observa de las memorias de los demás y lo que estas en realidad son para quienes las han vivido. Por más que uno in-

tente acercarse al otro, hay un lugar inaccesible donde solo es posible dejarse orientar.

Esto se puede resumir en que, una vez terminado el dibujo, es necesario regresar a las organizaciones con el fin de afinarlo, de darle *el tono* de las personas en las cuales se basa. Veamos un ejemplo interesante, ocurrido durante la Asamblea nacional de las Tres voces.

Como he mencionado antes, este evento se realizó hacia el final de la pandemia mundial ocasionada por el coronavirus en el año 2020. Es lo habitual que esta Asamblea se lleve a cabo de forma presencial, pero las dificultades logísticas y las restricciones de salud pública (más todavía cuando se trataba de menores de edad) imposibilitaron que fuera así, y tuvo que llevarse a cabo de forma virtual.

Esta metodología implicó muchos cambios a nivel metodológico. Como se mencionó antes, no había materialidades para dibujar, más que los cuadraditos de una videollamada colectiva. Esto implicó recurrir a un repertorio diferente, menos centrado en materias gráficas, más a partir de conceptos y estereotipos (ver imagen 23).

En alguna de las reuniones de planeación de este espacio se mencionó una estructura que me pareció bastante gráfica. Consistía en que los niños, niñas y jóvenes enfrentan una serie de problemáticas o violencias (sexual, alimentaria, de género, intrafamiliar, social, política, militar, laboral, entre otras); a las cuales se enfrentan con ciertas herramientas de acción colectiva (educación, movilización social, articulación, arte y cultura, saberes ancestrales, entre otras).

De acuerdo con este punto de vista, las organizaciones servían como una base, o un apoyo, sobre el cual se daba el diálogo

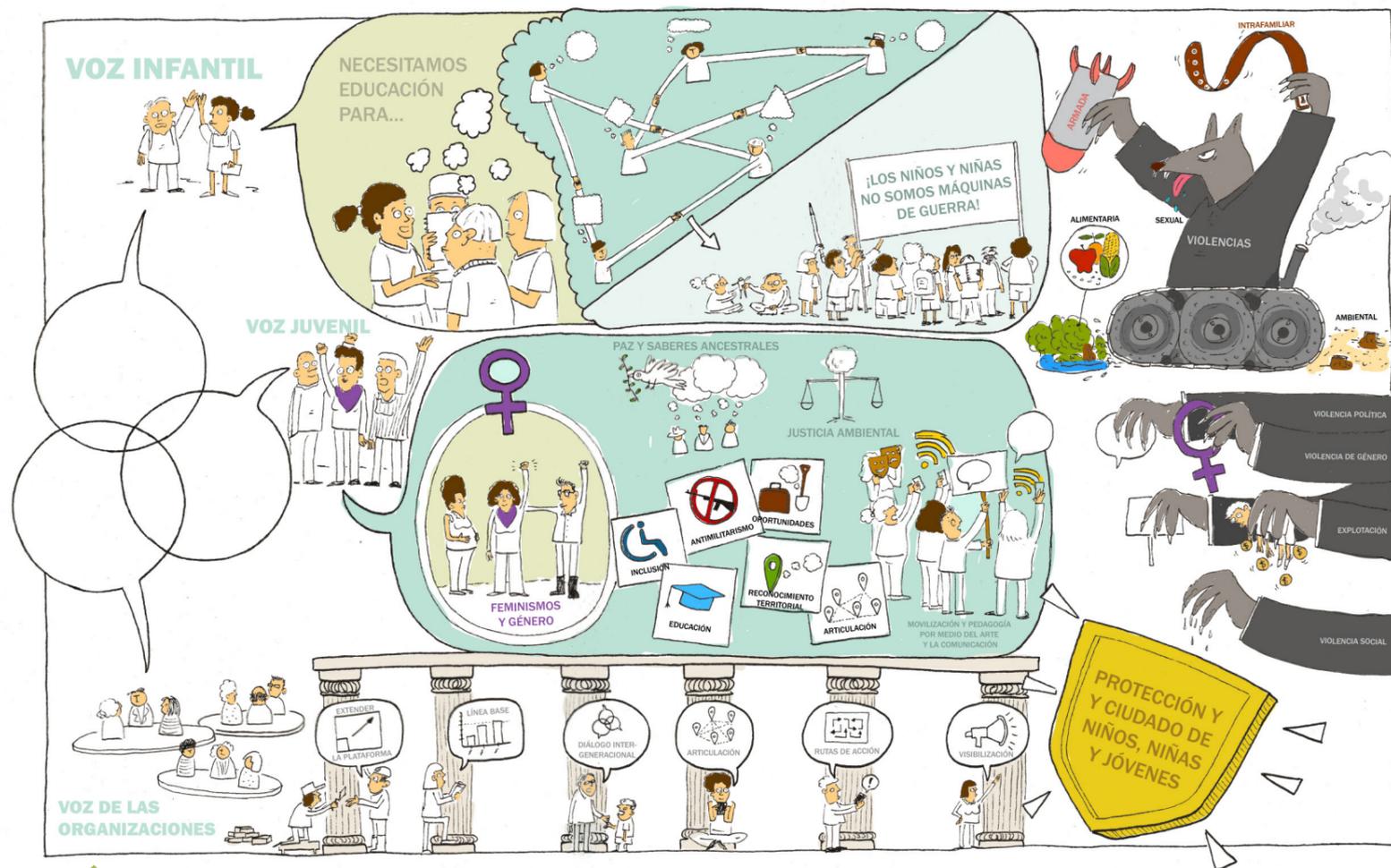


Imagen 39. Boceto preliminar del reportaje sobre la Asamblea de las Tres voces.

entre los niños, niñas y jóvenes. Con base en estas premisas, propuse el boceto que aparece en la imagen 39.

Cuando me reuní con los niños, niñas y jóvenes; estos manifestaron una idea diferente. Querían que la composición tuviera forma de círculo, que en el centro estuviera el logo de la plataforma y sus acciones de movilización; y afuera, estuvieran rodeados por las diferentes violencias. También propusieron que la imagen no tuviera texto alguno. Tuve dos encuentros con ellos y las organizaciones para afinar el contenido, a partir de lo cual resultó el boceto que aparece en la imagen 40.

Aprobado colectivamente el boceto circular, me di a la tarea de producir la imagen definitiva, en tamaño pliego. Tenía que ser grande porque algunos participantes querían realizar un gran rompecabezas con las diferentes secciones radiales (como una pizza). Cuando entregué la imagen final, decidí acompañarla con una especie de manual, que explicara cada una de las secciones, su contenido y qué estaba allí representado. Con esto pretendía que la imagen esté siempre acompañada con una herramienta que permita su lectura e interpretación (en la primera parte aparece el enlace a este recurso).

Menciono este caso en particular porque permite entrever que mi idea gráfica de la Asamblea era radicalmente diferente a la de sus participantes (donde yo imaginaba una especie de mesa, ellos veían un círculo). Tuvimos coincidencias en la representación de las materialidades: me pareció interesante, desde el inicio, la representación del abuso sexual con la figura de un lobo, que surgió de una de las intervenciones. Discutimos cómo dibujar cada una de las cuatro ciudades donde hace presencia la plataforma a partir de lugares reconocidos (Bogotá con Monserrate y la Plaza de Toros, Cali con el Cerro

de las tres cruces, Barranquilla con el Puente Pumarejo y Medellín con el Metro y el edificio Coltejer).

Este proceso de creación colectiva (con los niños, niñas y jóvenes), aunque fue más arduo y lento, fue también un proceso de naturaleza muy diferente a los dos anteriores. A falta de materialidades y de un espacio físico para dibujar, tuve la suerte de contar con un grupo variado, abierto a crear y discutir. Mi lugar, menos como periodista y más como una especie de diseñador, no imponía la independencia que sentí en los reportajes anteriores.

Hablando de esos espacios, debo mencionar que el Movice no realizó ningún ajuste al reportaje realizado durante la Asamblea regional. En el caso de la infografía realizada sobre la Mesa de interlocución entre Cornare y el Movete, solamente hubo revisión de estos últimos (no encontré mucho sentido en enviarla a corrección a Cornare) y sus sugerencias estuvieron dirigidas solamente a los textos que hacen parte de la imagen. El equipo editorial de Periferia me sugirió también agregar la información que aparece en la parte superior, relativa a la producción hidroeléctrica del Oriente antioqueño. Al final decidí agregar a cada imagen un código QR, con el fin de resaltar el apoyo de quienes participaron en la creación de estas imágenes (que, por asuntos de espacio, no podían incluirse en el periódico impreso). De cada uno de los reportajes cuento con una versión original (pintada con acuarela) y varias versiones digitales, con los ajustes antes mencionados.

La participación (en la creación y ajustes) de quienes han vivido las experiencias que uno relata gráficamente es un paso esencial por tres razones: primero, porque son sus memorias y existe un compromiso con narrarlas de la forma más fiel posi-

vertible. El profesor de ciencias de la comunicación José Luis Valero ofrece un punto de vista interesante al respecto:

Otra cosa que me gustaría explotar es el mito de la generación X, de la generación de la televisión, de la gente joven. Dicen que se trata de una generación básicamente visual, pero yo no creo que sea así, porque si todo lo que ustedes han hecho durante su niñez es simplemente ver las imágenes de la televisión, no serán personas visuales, porque creo que de la misma forma que enseñamos a las personas a leer y a escribir, tenemos que enseñar a la gente cómo leer los gráficos. Los gráficos tienen también un principio, un desarrollo y un fin, igual que los textos. Tienen que asumir que no por la simple razón de introducir gráficos ya llegan a los más jóvenes, no creo que sea así (Valero, 1999, p. 53).

Las infografías (aún las tradicionales, cuantitativas) exigen del lector un conocimiento y alfabetización gráficos, que le permitan decodificar el contenido y los símbolos que aparecen en ellas. Cuando se intenta huir de las representaciones estereotipadas o se experimenta con los marcos normativos de la imagen, esta dificultad se hace aún mayor. La imagen del Movice, por ejemplo, tiene su inicio en una semilla (diminuta) ubicada en la esquina inferior izquierda, cuando estamos acostumbrados a leer de arriba hacia abajo, iniciando desde un elemento que llame la atención.

Ya antes había citado que la representación del desarrollo como un monstruo puede ser problemática de entender para otras personas que conserven una idea de este relacionada con el progreso y la evolución. Existe, por una parte, una dificultad técnica que como autor debo reconocer; pero también un reto desde la representación. En la caricatura observamos este problema a menudo, en relación con los estereotipos y

convencionalismos: huir de los ellos deriva en que nuestro trabajo sea a veces incomprensible; pero usarlos puede ser anacrónico, incluso puede uno caer en prejuicios y ejercer violencia simbólica.

Es el caso de dibujar a alguien pobre con su ropa sucia y llena de remiendos, o a un criminal con una cicatriz en el rostro, o a un negro con los labios gruesos. O a un presidente inepto, corrupto y represor como un inocente marranito. Los dibujantes de humor empleamos comúnmente estos recursos gráficos porque han sido adoptados de una u otra forma por el repertorio gráfico popular; pero somos poco conscientes de que esta acción puede ser irresponsable. Otro ejemplo de este tipo de situaciones es el humor negro, que encuentra cada vez más protagonismo en los medios de comunicación y que se sirve de revictimizar y explotar las vulnerabilidades de algunos grupos sociales minoritarios.

Cabe preguntarse, ante estos casos, por las intenciones que hay detrás de quienes producen este tipo de contenidos. Actualmente el auge de estas formas permite producir contenidos polémicos -por ende virales- que atraen al autor seguidores y ganancias económicas. Nuevamente, esta reflexión nos invita a caminar por la sutil frontera entre usos y abusos de la memoria que plantea el lingüista y filósofo Tvetan Todorov. No podemos olvidar que el diseño es un artificio, una especie de engaño. Intenta transformarnos, transformar la naturaleza y la sociedad mediante estratagemas, “pero el precio que pagamos es la renuncia a la verdad y la autenticidad” (Flusser, 1999, p. 27).



Tzvetan Todorov

A veces son necesarias mil palabras

Llamar la atención siempre ha sido un objetivo de quien ha realizado una obra gráfica del orden que sea. El intento no es nuevo. Nadie necesita presentar información de manera gráfica y sucinta, pero la imagen proporciona una mejor comprensión de algunos sucesos y la historia de la comunicación está llena de ejemplos gráficos de ello.

Hace mucho tiempo que se cree que un dibujo es de mayor valor que un texto. Ya es así desde tiempos inmemoriales: “Desde la antigüedad, los manuscritos de ciencias y técnicas (Herón de Alejandría) se ilustraron con dibujos, de acuerdo con

el adagio según el cual un buen croquis vale más que un largo discurso” (Valero, 1999, p.73).

Para nosotros quizá más cercano el adagio de que “una imagen vale más que mil palabras”, un principio que (por más que estemos en la era de la imagen) es necesario también refutar. ¿Por qué producimos imágenes para explicar temas complejos? ¿Por qué al poner los mismos conceptos acompañados de un dibujito estos de repente se hacen más accesibles?

Es cierto, como hemos visto antes, que la imagen no es solamente para expresarse: pensar gráficamente es una posibilidad que se nos ofrece para entender mejor ciertas estructuras mentales y hacerlas más accesibles. Sin embargo, se requiere también trascender de la síntesis: la imagen a veces es solo provocación, punto de partida, herramienta de lucha. Debe capturar nuestra atención pero también llevarnos a otro lugar.

Los reportajes infográficos con enfoque de memoria no tienen como intención convencer, ni siquiera enseñar por sí solos. Es mi esperanza que estos sean solamente provocación, germen de una conversación posterior. Leigh Payne ofrece un concepto en el cual recojo completamente la intención de este trabajo:

El consenso, la armonía y la igualdad son resultados poco probables. De otra parte, el debate contencioso amplía las prácticas democráticas al provocar la participación política, la contestación y la competencia. A través de dichos procesos se hace posible retar públicamente las actitudes, comportamientos y valores antidemocráticos que prevalecen en la sociedad.

La coexistencia contenciosa, en pocas palabras, ofrece un entendimiento más realista de las prácticas dialogales en las democracias, así como una mejor alternativa a los proce-

sos de reconciliación que limitan el diálogo político (Payne, 2008, p.8).

Con lo anterior, quiero llamar la atención sobre el asunto de que las imágenes no son necesariamente el punto de llegada, donde sintetizamos una idea para transmitirla o en torno a la cual se procura englobar la totalidad de un debate. Considero que los reportajes infográficos que aquí se proponen son nada más una herramienta para la *coexistencia contenciosa* de la que habla Payne: están abiertos a la interpretación y lo que hay de síntesis en ellos no es más que la provocación o invitación al debate gráfico. Para Andreas Huyssen “no cabe duda: el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos un papel en este proceso” (2000, p. 5). Cuando propongo entender la memoria como un proceso de diseño, entiendo lo problemático que esto puede parecer. Por una parte, porque el pasado no es algo que queramos entender como una masa informe, que moldeamos de acuerdo con los intereses del momento.

Por otra, porque se puede sugerir la idea de que las víctimas o grupos sociales *deben* moldear sus pasados dolorosos para hacerlos llamativos, fascinantes, para el resto del país. Payne asegura que este proceso le ha resultado bien a los victimarios: diseñar su pasado de forma mediática les da visibilidad y credibilidad a sus relatos, los hace centro del debate por el pasado y hace que sus memorias sean idealizadas (2008, p.8-10).

Un ejemplo de este tipo de fenómeno es el de Jhon Jairo Velásquez (alias Popeye) sicario del cartel de Medellín que, después de salir de prisión, se dedicó a relatar pasados reales e imaginados. Echando mano de su gran capacidad narrativa (en sus relatos se valió de la creación de imágenes fascinantes:

anécdotas graciosas, heroicas, crueles; que siempre llegaban a un punto extremo entre la realidad y la ficción) consiguió visibilidad, ganancias económicas y cierto nivel de admiración social. A su muerte, políticos e incluso altos mandos militares expresaron condolencias ante uno de los más famosos criminales de la historia nacional.

Lejos de tomar a Popeye como un referente creativo (además, reconociendo que los hechos que narramos en esta investigación no se producen desde el lugar del victimario), es un ejercicio necesario analizar su discurso desde la perspectiva del diseño y entrever, a partir de esta comprensión, su éxito y funcionalidad. Precisamente porque son estos discursos los que intentamos enfrentar a partir de narrativas que requieren una comprensión más compleja, más profunda, para entrever en ellas la fascinación: las del perdón, la reconciliación, la justicia, la verdad y la movilización social.

Como hemos visto, la imagen puede ser archivo porque actúa como huella, construyendo múltiples versiones de la historia con la persistencia de retratar la actualidad; también es repertorio, en tanto compilación de lugares materiales y abstractos que sirven como insumo para componer y comprender imágenes. Pero hace falta algo más para que esta pueda considerarse una *imagen-memoria*: se trata de la apropiación y activación de estas imágenes por parte de la sociedad. En esa línea quisiera plantear una última y breve reflexión sobre la imagen y su potencial para la evocación y provocación del diálogo.



EPÍLOGO: TODO POR HACER

**La imagen como escenario de confrontación:
intericonicidad**

Adriano Charles, docente brasileño y doctor en Lengua y Cultura, plantea el término *intericonicidad* para describir las relaciones entre una imagen y otra a partir de su construcción narrativa (Charles, 2018, p.4). Fenómenos como los *memes*, los fotomontajes, las caricaturas o las parodias de obras clásicas son ejemplos de este fenómeno en el cual una imagen es deconstruida y comienza a formar parte de otra nueva.

Este uso, reciclaje, alteración o transformación tiene similitud con lo que he llamado hasta ahora *repertorio gráfico*. Y no solamente tiene como finalidad construir imágenes: también interpretarlas y comprenderlas en relación con un contexto espacial y temporal.

Probablemente, lo más interesante del concepto de intericonicidad es la perspectiva que nos ofrece para comprender la imagen como un escenario de confrontación: las batallas por la imagen son las disputas por los momentos que estas representan (en su función como archivo), así como de los significados y usos que evocan para construir otras imágenes (repertorio), pero, sobre todo, cómo ambas funciones se funden en una perspectiva de futuro (activación o evocación).

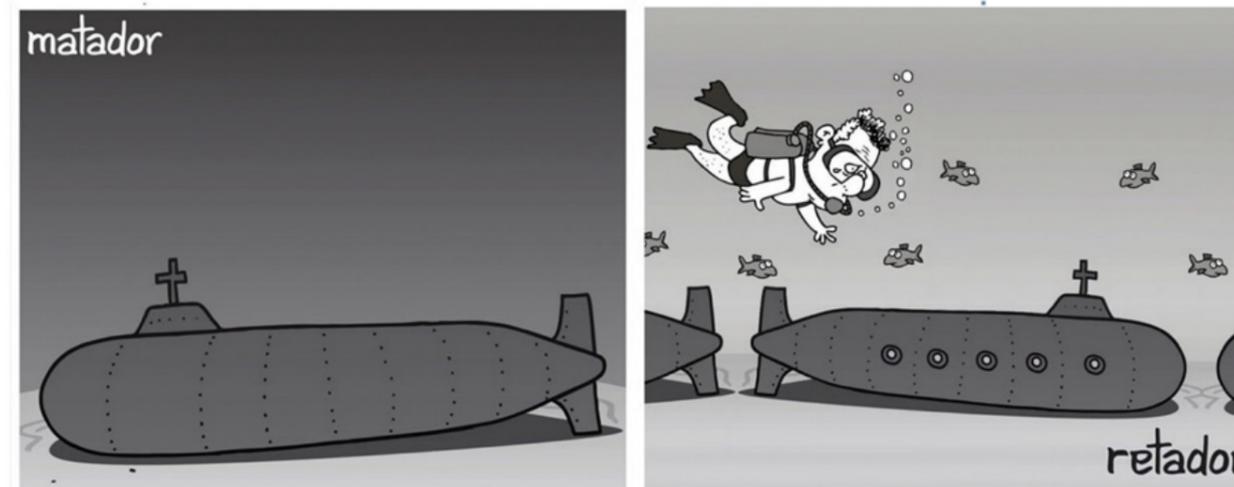
Exploremos algunos ejemplos en los cuales se dan estas confrontaciones de la intericonicidad.

Para ejemplificar las confrontaciones en torno a la imagen como repertorio, un caso ilustrativo es el de los caricaturistas Matador y Retador. El primero, ideológicamente cercano a la izquierda, es uno de los caricaturistas que más molesta a los



Imagen 41 (arriba). Imágenes del trabajo de Retador a partir del de Matador (tomada de *Retador, el Matador de la extrema derecha* escrito por Sebastián Serrano y publicado en ¡Pacifista! el 15 Diciembre 2017).

Imagen 42 (derecha). Imágenes del trabajo de Retador a partir del de Matador (tomada de *Retador, el Matador de la extrema derecha* escrito por Sebastián Serrano y publicado en ¡Pacifista! el 15 Diciembre 2017).



Don Santrich



Intolerante furia ciega



militantes sosos de la derecha nacional. El segundo, parte de esa militancia sosa, concibió una estrategia creativa (porque, dicho sea de paso, parece que no hay en la derecha colombiana un solo dibujante con sentido del humor): decidió crear sus imágenes a partir de las caricaturas ilustradas por Matador (ver imágenes 41 y 42).

Todas las caricaturas de Retador se forman a partir de un archivo que este ha ido conformando a partir de recortes, de objetos y personajes que ha dibujado el primero. Si Matador no dibuja a un político, Retador no puede usarlo para sus viñetas. He aquí una interesante disputa por las materialidades.

Un caso diferente se dio durante el Paro Nacional del año 2021, cuando muchos ilustradores se lanzaron a representar la masacre que se vivió en todo el país, como resultado de la desbordada y criminal respuesta del Estado colombiano ante la movilización de una gran cantidad de ciudadanos.

Entre las obras producidas en este momento, quiero resaltar tres casos: el primero, que se expuso en el apartado relativo a las materialidades, fue el la representación de Iván Duque, quien dejó de dibujarse como un cerdito inútil para serlo como un cerdo sangriento (imágenes 31 y 32). La imagen del cer-

Imagen 43. Comparación entre imágenes de Luto y Quino.



Luto



Quino



Paro Nacional en Mayo
Edwin Morales, 2021



El 3 de mayo en Madrid
Francisco de Goya, 1814

Imagen 44. Comparación entre imágenes de Edwin Morales (2021) y Francisco de Goya (1814).

do se transformó aquí, sin perderse el inocente porcino como símbolo; ni el culpable presidente como personaje central.

Otros dibujantes, como Luto y Edwin Morales, echaron mano de imágenes producidas en momentos históricos similares al del Paro Nacional: las de Quino, en la Argentina de la dictadura; y Goya, en los asesinatos del 3 de mayo en Madrid (ver imágenes 43 y 44).

Estas imágenes, que son al mismo tiempo testimonio y herramientas de confrontación, se basan en otras del repertorio gráfico de la humanidad y establecen relaciones intericónicas a partir de las materialidades, la composición y la historicidad; agregando un nuevo “color”: el de un momento nuevo, con personas diferentes. Se apela, precisamente, al poder de

fascinación que ya existe en estas fórmulas y cuya repetición evoca otras luchas.

Un ejemplo que me encanta es la disputa en torno a la fotografía *Niña de Bojayá* de Jesús Abad Colorado (imagen 45).

Durante la estancia en Bogotá de la exposición *El testigo*, el presidente Iván Duque asistió (a regañadientes) para tomarse una fotografía (imagen 46) que mostrara su supuesto compromiso con la paz y los acuerdos. Días antes, sin embargo, había presentado una serie de objeciones a los Acuerdos de paz, que afectaban, precisamente, la participación política de las víctimas del conflicto armado Colombiano. Es interesante

que esta fotografía, publicada en las redes sociales de la presidencia, usara precisamente como base una de las fotografías más icónicas de Abad.

La imagen 46 es un ejemplo claro de la apropiación, por parte del equipo de comunicaciones de la Presidencia de la República, del significado y la carga connotativa de la fotografía. Nuevamente, la creación de esta imagen permite identificar el uso de las materialidades (la fotografía de Abad), inmersas en una narrativa intencionada (la visita presidencial a la exposición) y en un marco espacial y temporal (por una parte, una fotografía es necesariamente posterior a la otra, creando una relación de intericonicidad; por otra parte, el momento histórico en el que se toma la foto la carga de significado, como se enunció antes).

Lo interesante es que las disputas por la imagen no terminaron allí. Posteriormente, el caricaturista Carlos Mario Gallego (Mico) agregó un nuevo elemento a la fotografía de la Presidencia de la República, en la cual la *Niña de Bojayá* identifica a su paradójico visitante (imagen 47).

Nuevamente, pueden identificarse las materialidades, composiciones narrativas, temporalidades y emociones; con el fin de construir una imagen fascinante que continúa la confrontación. Estas dinámicas de intericonicidad se refuerzan, posteriormente, con la apropiación y activación de las luchas en torno a la imagen. Fue entonces cuando la imagen se masificó y comenzó a hacer parte del repertorio colectivo, dando lugar a nuevas imágenes (imagen 48). Quiero llamar la atención hacia la imagen 48B, donde confluyen dos imágenes icónicas (el cuadro de Álvaro Uribe como corazón de Jesús apareció en una fotografía de la casa de la senadora Paloma Valencia, y ya



Imagen 45. *Niña de Bojayá*, por Jesús Abad Colorado. (La imagen original traía una carga connotativa previa).

Es claro, hasta este punto, cómo la disputa por el significado es la disputa por las materialidades, la composición, la historicidad, la apropiación social y la activación de las narrativas. Estas batallas no se libran solamente en el escenario de la teoría: cada día hay en las calles una mayor necesidad de contranarrativas, de memorias alternativas, de antimonumentos. Es en este sentido que propongo comprender los planteamientos que he mencionado en líneas anteriores.

Colombia siempre está atravesando un momento tras-



Imagen 46. Fotografía de Iván Duque visitando la exposición de Abad (tomada de la cuenta de la Presidencia de la República en Twitter).



Imagen 47. *El de las objeciones*, por Carlos Mario Gallego (Mico).



Imagen 48. Apropiaciones de la fotografía de Iván Duque (autores anónimos, imágenes tomadas de redes sociales).

cidental para su historia. Siempre estamos librando una confrontación decisiva contra un modelo político y económico que no da descanso. No han sido diferentes los tiempos en los cuales se escriben estas líneas: durante el año 2021 Colombia vivió uno de los escenarios de movilización social nacional más importantes de las últimas décadas. El Paro Nacional o Estallido social del 2021, que aquí se ha citado tangencialmente a partir de un par de ejemplos, ha permeado profundamente los análisis, reflexiones y sentidos de lo que aquí se expone.

No solo fueron meses violentos, cargados de confrontaciones en la vía pública, de una terrible represión por parte del Es-

tado, de cientos de jóvenes desaparecidos o asesinados por la fuerza pública y sus aliados paramilitares. Fue también el florecimiento de un nuevo tipo de resistencia: una resistencia creativa que se materializó en el grafiti, el cartelismo, la música, la imagen satírica, la producción audiovisual, la poesía y muchos otros tipos de manifestaciones artísticas y culturales, cargadas de significados e intenciones políticas.

A propósito de este tema, la imagen 49 es una infografía del taller *Arte y movilización social durante el Paro Nacional del*



Esta imagen se realizó gracias a las reflexiones de integrantes de organizaciones como el Taller La Parresia, Colectivo Música Despierta, Colectiva Pirañas Crew, Colectivo Resistencia Arte y Memoria -RAM-, Colectivo Párchese y la Campaña Parece Normal pero es violencia.

Imagen 49. Relatoría gráfica del taller *Arte y movilización social durante el paro Nacional 2021*.

2021, realizado por la Corporación Jurídica Libertad, donde algunas personas y colectivos de Medellín (que encuentran referenciados en la imagen, que se lee de abajo hacia arriba) conversamos sobre cómo usamos esas formas de resistencia y activismo social. Estuvimos de acuerdo, por ejemplo, en que una de las funciones de este tipo de trabajos consiste en actualizar las estrategias y mensajes de la movilización social. Incluso nosotros mismos nos aburrimos de escuchar y gritar las mismas consignas de hace años (lo cual no invalida su sentido, sino que plantea el reto de actualizar sus formas).

Quiero conectar el taller antes mencionado con esta propuesta porque considero que ambos espacios, a raíz del Paro Nacional, nos enfrentamos al mismo reto: la activación y reivindicación de luchas políticas que nos anteceden históricamente, a partir de formas, lenguajes y recursos contemporáneos. También plantea una esperanza cuando estas formas de manifestación posibilitan la unión, la colectividad y la movilización creativas; al tiempo que forma un nuevo tipo de público, que consume y produce significados.

Organizaciones como el Movete, el Movice o la Plataforma de las Tres voces enfrentan también el reto de *volver a decir*. Considero que en Colombia, un país sordo y cerrado al debate, es difícil volver a hablar sobre el modelo de desarrollo; reabrir la conversación sobre la violencia que deriva de la doctrina militar (la guerra contra el enemigo interno); plantear las consecuencias de la desigualdad que genera la voracidad económica; proponer discusiones en torno a la soberanía alimentaria, los temas de género y ambientales.

Una de las dificultades que enfrentamos en las disputas por la escucha es que al *volver a decir* debemos hacerlo de una forma

nueva. Es un asunto de historicidad: plantea la diferencia entre repetir e insistir. Estos dibujos son solamente una forma de insistir en conversaciones que están abiertas: la conversación que plantea el Movete sobre el río, sobre nuestra relación con el ambiente y sobre el modelo de desarrollo. La conversación que propone el Movice sobre la doctrina militar y el negacionismo del estado ante los crímenes que cometen las fuerzas militares, paramilitares y policiales. La conversación de los niños, niñas y adolescentes sobre las condiciones sociales que deben enfrentar, sobre el país que heredarán, lleno de violencias y vacío de oportunidades.

Se me sale el caricaturista

Quien escribe este texto es un caricaturista. Tengo que reconocerle al lector que cuando pienso en la imagen gráfica estoy casi siempre pensando en caricaturas editoriales, de esas que aparecen (cada vez menos) en la prensa. Pero hay muchos formatos más. Me interesan, sobre todo, esas imágenes que –sean o no caricaturas– se enfocan al análisis o activismo político: las ilustraciones para carteles, la gráfica digital, las infografías, los cómics, ese largo etcétera que tanto se cita en este texto.

Pero yo soy caricaturista y lo que me apasiona es el humor gráfico: hablo de eso cuando estoy con mis amigos, lo asumo como tema de investigación de una maestría (porque sé que no me cansaré de ese tema), el humor es la única forma en que puedo entender el mundo con seriedad. Y como el tema me gusta tanto, propongo concluir este texto con una reflexión sobre la caricatura (o el humor gráfico) como medio para la invocación de las memorias colectivas; por medio de los reportajes infográficos con enfoque de memoria.

La caricatura es también repertorio porque no se enseña en casi ningún lado. Me atrevo a decir, incluso, que las escuelas de

caricatura suelen enseñar a dibujar narices grandes, mentones prominentes y pómulos salidos; pero el humor, la sátira, el sentido crítico; son difíciles de enseñar en una academia. Para hacer humor gráfico es necesario ir a los caricaturistas o a sus obras, aprender a leerlas, observar cómo se dibujan los personajes, entender que (ver imagen 50) esto es hablar (A), esto es pensar (B), esto es gritar (C), esto es susurrar (D).

Pero no basta solo con ese repertorio de símbolos. Es necesario aprender a escribir con ellos, componer un mensaje, haciendo uso de la retórica del humor. Es ahí donde entran primero unos chistes cliché que son recurrentes entre caricaturistas: casi todos los libros sobre humor tienen un chiste sobre un naufragio en una isla, sobre un suicida, sobre un platillo volador o extraterrestres. Uno va ensayando con esos motivos y con chistes flojos, obviedades, con personajes que no se parecen. Copiar a los maestros hace parte del proceso de aprendizaje.

Y en ese proceso, de tanto observar a Quino, Tute, Ares, Boligán, El Roto, Bacteria y otros; termina uno por adoptar en parte sus formas de pensar, sus ideas, sus causas. Forma y contenido aparecen y se transmiten entrelazados: también para aprender a hacer caricaturas debe uno transitar por

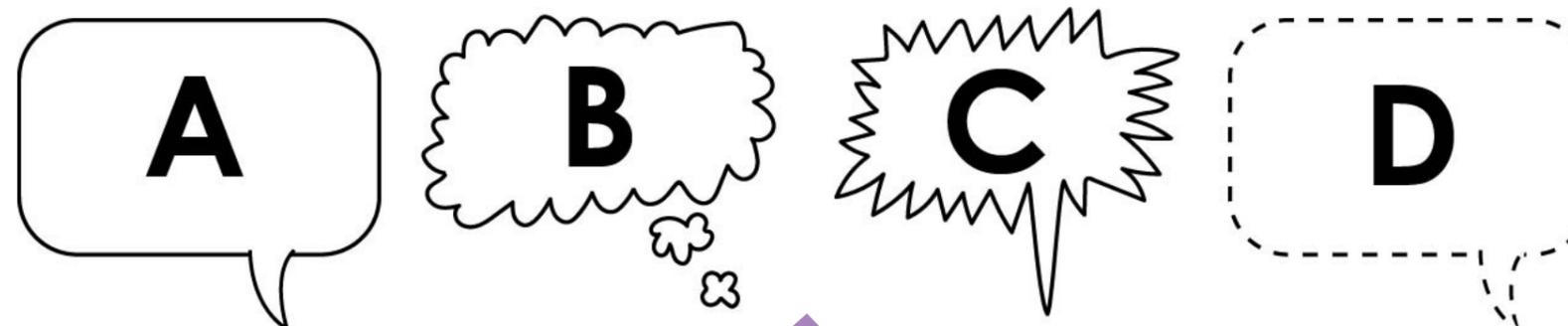


Imagen 50. Algunos recursos del lenguaje gráfico.

un territorio que no suele ser cómodo para el pensamiento fascista, demasiado serio u opresivo. Pareciera existir un territorio de acceso controlado en torno a las caricaturas.

No quiero decir con lo anterior que no existan caricaturistas “de derecha”. Pero sí considero que han sido tan mal recibidos, que su humor servil es tan flojo, que no han trascendido como aquellos que (sin ser necesariamente de izquierda) han sido críticos ante las estructuras sociales y políticas que han gobernado a Colombia y Latinoamérica por siglos.

Quiero llamar la atención sobre esos lugares políticos desde los cuales se fabrican las imágenes: no solo los símbolos y objetos gráficos, sino las estructuras con las cuales estos lugares se organizan en una composición. Esas estructuras son lugares más abstractos y sutiles, pero transmiten información, ideas y una ética del hacer humor gráfico.

Pero, como mencioné antes, hace falta algo más para que la imagen pueda considerarse una imagen-memoria: se trata de la apropiación y activación de estas imágenes por parte de la sociedad.

Quizá sea más preciso el término *invocación*, que sugiere Gyl Araujo (2021): la caricatura puede invocar la actualidad de otro momento histórico, o invocar el significado de los puntos comunes del lenguaje gráfico. Pero su funcionalidad tiene que ver con aquello que el humor gráfico invoca en medio de un contexto político, social y ético del presente. La función de la caricatura es incomodar, ser un pequeño y fugaz antimonumento que será inevitablemente arrastrado por el caudal de la actualidad.

Un segundo elemento para comprender la caricatura como un lugar de invocación tiene que ver con los territorios en los que

esta desempeña su función: “el medio es el mensaje”, como decía Marshall McLuhan. Ante la imposibilidad y la limitación de acceso a las maquinarias y plataformas de los medios tradicionales, el humor gráfico se ha mudado a otros soportes: los carteles, el muralismo, las redes sociales, los fanzines, los boletines independientes, entre otros medios.

Es así como esta confrontación por los lugares se transforma (o extiende) a una confrontación entre diferentes territorios de enunciación, que carga de nuevos sentidos y retos al trabajo de los caricaturistas: los nuevos medios implican formas nuevas de producción simbólica, pero también dinámicas nuevas de activación que trasciendan la lógica del consumo informativo a la que nos abocan los medios de comunicación actuales (Aharonian, 2017).

La caricatura, en últimas, es una excusa (y un ejemplo) interesante para comprender la memoria como diseño: por una parte, ofrece la posibilidad de interpretar y leer las imágenes desde un enfoque de memoria -y las memorias desde su potencial gráfico-. Pero también nos da una serie de pautas para la creación de *imágenes-memoria*, una creación comprometida con una representación ética de las narrativas de las organizaciones sociales, enfocada en sus discursos y necesidades.

Una caricatura no tiene que ser *bella*, en el sentido apolíneo que propone Nietzsche (2014); lo que (como dibujante no profesional) me gusta del humor es que incluso el mamarracho más deforme jamás visto puede ser *funcional*. Los dibujos de Carlos Mario Gallego (Mico) son una prueba de que incluso los dibujos chuecos tienen su gracia. El poder de fascinación de la caricatura está en la sonrisa amarga que pretende dejar

en el espectador cómplice, pero también en que sea una provocación para quien no la comparte: a los caricaturistas nos gusta buscar pleito, qué le vamos a hacer.

Es interesante esta relación entre el poder de fascinación y la funcionalidad. Uno como caricaturista siente que *da en el clavo* cuando consigue provocar el debate, activar puntos de vista, incomodar al poderoso, contribuir con un mensaje a las causas a las cuales uno apuesta.

Posibilidades de toda esta carreta como metodología

Pero no nos quedemos solo en la caricatura política. Ya es justo terminar esta disertación y quisiera hacerlo de un modo breve y más personal, mencionando las posibilidades (o más bien, las esperanzas) que me han animado a dibujar y escribir sobre este tema.

Iniciemos por aclarar que este experimento con el dibujo de humor, la ciencia de la información y la memoria es todavía un primer paso, un ejercicio creativo que se ha nutrido de lecturas, trazos, profesores, compañeros, amigos, comunidades y organizaciones sociales. Lo que expongo hasta ahora no es más que un nuevo punto de partida, tanto para mí como para aquellas personas que estén interesadas en este tema.

Al inicio de este texto presenté tres campos que delimitan teóricamente este trabajo (mencionados en la introducción, en la imagen: el dibujo, la ciencia de la información y los estudios de memoria. Quisiera enunciar las posibilidades y caminos que encuentro abiertos en cada uno de estos escenarios.

En relación con el dibujo, considero que esta investigación me ha ofrecido una estructura para aprender a mirar y a escuchar. El uso del dibujo documental para captar materialidades físicas, de una iconografía para aquellos lugares más abstractos o efímeros. He aprendido a jugar y disfrutar aún más del acto de dibujar, porque he aprendido a hacer de esta experiencia, que siempre ha sido íntima, una oportunidad para la conversación y el diálogo. Hacer reportería gráfica es una experiencia simple, tranquila, donde están el papel, el instrumento de dibujo y el otro (que dibuja con sus palabras, gestos, emociones).

Me he percatado también de la sutileza del lenguaje gráfico

que usamos. Poco somos conscientes de qué tan visuales son nuestro pensamiento, nuestra cultura y nuestra memoria; cómo -tan literalmente- damos forma a nuestro mundo y somos informados por él. Es interesante entrever cómo el pensamiento estructural es más gráfico y más bello que los mapas conceptuales, muchas veces en una frase gráfica está contenido el potencial de una idea.

En relación con el campo de la ciencia de la información he aprendido a comprender, como he mencionado antes, el potencial de lo gráfico como archivo y como repertorio: lo gráfico no está afuera de nosotros, está en nuestra capacidad para componer y descifrar mensajes a partir de los recursos que nos ofrecen los lenguajes. Nos permite capturar un fragmento del tiempo y guardarlo, transmitirlo y evocarlo.

Pero existe otro problema informacional que consiste en el proceso de *dar forma* al pasado, sobre todo cuando se trata del de los demás. Esto implica ubicarnos siempre en un momento histórico, en un contexto social, asumir una postura ética y política. Este proceso tiene una doble vía: nos permite comprender cómo las personas y organizaciones dan forma a sus pasados, aprender a bocetear esas formas, delinear sus contornos y poco a poco construirlas con el otro y sus colores.

Finalmente, en relación con la memoria, aprendí que vivimos en medio de fuertes confrontaciones por los usos e interpretaciones del pasado.

Mientras escribo estas líneas finales, Darío Acevedo, director del Centro Nacional de Memoria Histórica, es sancionado por la Justicia Especial para la Paz por cambiar el guión de la colección *Voces para transformar a Colombia*, del Museo Nacional de Memoria de las Víctimas, con el fin de suprimir de ella lo

relacionado con la actuación de los paramilitares. Este es solo una (la más reciente) de entre la ola de noticias relacionadas con las luchas por la memoria que están vigentes en el país.

Presenciamos cómo el negacionismo del conflicto armado y los discursos de odio de los victimarios se reestructuran y toman la forma de memorias; en busca de garantizar la legitimidad, impunidad y continuidad de las acciones e ideas victimizantes.

En este panorama, como investigador, considero que es imposible mantenerse neutral, distante de los acontecimientos. Al contrario, considero que solo haciendo parte de estas luchas por la memoria es posible aprenderlos y comprenderlos. Apuesto por el dibujo como una herramienta para insistir en las reivindicaciones y luchas que promueven las memorias de organizaciones como el Movete, el Movice, la Plataforma de las Tres voces y muchas más.

Es imposible desligar las memorias de las problemáticas y comprensiones estructurales que estas proponen. En esa línea, las relaciones entre teoría del diseño y dibujo nos proponen una imagen funcional; que emplea su poder de fascinación para provocar e invitar la conversación y el debate: la coexistencia contenciosa de la que habla Leigh Payne.

Finalmente, como caricaturista, considero que los estudios sobre memoria constituyen una herramienta de vital importancia para quien desee dedicarse al dibujo político (o incluso para los investigadores interesados en él). Por una parte porque ayudan al ilustrador a ubicarse política e históricamente, un proceso que solo es posible aprendiendo primero a escuchar y observar atentamente las memorias de las comunidades; y por otra, porque ese el proceso antes descrito amplía el pa-

norama político hacia causas, temas y puntos de vista que no hacen parte de la agenda mediática y que es necesario visibilizar.

Confío en que cada uno de los atributos antes mencionados que relacionan la imagen y la memoria (iconicidad y materialidades, composición y marcos normativos, temporalidad e historicidad, color y poder de fascinación) puedan convertirse en módulos de un proceso creativo grupal, donde puedan compartir conocimientos los ilustradores, las organizaciones sociales y todos aquellos interesados en este campo de acción y conocimiento colectivos. Ese es -además de seguir dibujando- el inevitable paso a seguir con este trabajo que apenas comienza.

BIBLIOGRAFÍA

- Aharonian, A. (2017). *El asesinato de la verdad: Concentración mediática, redes y comunicación popular*. Medellín: La Fogata Editorial.
- Aranzueque, G. (1997). *Entrevista a Paul Ricoeur: memoria, olvido y melancolía*. En: Revista de Occidente, n.º 198, p. 105-121.
- Araujo, G. (2021). *O lugar invocado: Teatralidades e espaços de memória da violência sociopolítica na América Latina*. Campinas: Unicamp.
- Aprile, O. (2008) *La imagen y sus atributos*. España: Paidós.
- Baer, A. (2010). *La memoria social: Breve guía para perplejos*. En: Memoria-Política-Justicia. Madrid: Trotta.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Erl, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Flusser, V. (1999). *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis.
- Forges, J. (2016). *La obra de Primo Levi: La memoria reencontrada*. En: Educar contra Auschwitz. Memoria e historia, Barcelona: Anthropos Editorial.
- Gasca, L y Gubern, R. (2011). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- González, B. (2020). *Historia de la caricatura en Colombia: Tomo I (Independencia - 1860)*. Bogotá: Villegas Editores.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Huyssen, A. (2000). *En busca del tiempo futuro*. En: Revista Puentes, N° 2.
- Iramain, J. (2000). *Una historia del concepto de "información": De la causa formal al dato (y vuelta)*. En: Comunicación y sociedad. Vol XIII, N° 1. p. 91 - 114.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- Jelin, E. (2017). *Memoria, ¿para qué? Hacia un futuro más democrático*. En: La lucha por el pasado, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, E. (2018). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jiménez, E. (2018). *Chungui: Violencia y trazos de memoria*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa.
- Kandinsky, W. (1993). *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Bogotá: Panamericana.
- Kandinsky, W. (2002). *De lo espiritual en el arte*. México D.F.: Ediciones Coyoacán.
- Lawlor, V. (2017). *The urban sketching handbook: Consejos y técnicas de dibujo documental in situ*. Barcelona: Promopress.
- Llinás, R. (2017). *El cerebro y el mito del yo: El papel de las neuronas en el pensamiento y el comportamiento humano*. Bogotá: El peregrino ediciones.
- Mc Eville, T. (1984). *Con el ademán de dirigir nubes*. En: Revista ArtForum. Junio de 1984.
- Moles, A. y Janiszewski, L. (1990). *Grafismo funcional*. Barcelona: Ediciones CEAC.
- Morris, D. (2019). *La biología del arte*. Madrid: Fábulas.
- Morris, D. (1977). *El hombre al desnudo: Un estudio objetivo del comportamiento humano*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Movimiento social por la vida y la defensa del territorio - MOVETE. (2018). *Memorias y resistencias: Las luchas por la vida y la defensa del territorio en el Oriente antioqueño*. Medellín: Periferia.
- Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nora, P. (2009). *Los lugares de la memoria*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Pastoureau, M. (2017). *Los colores de nuestros recuerdos*. España: Editorial Periférica.
- Pablos, J. (1998). *Siempre ha habido infografía*. En: Revista Latina de Comunicación Social.
- Payne, L. (2008). *Los medios de comunicación en contextos de justicia transicional: La experiencia internacional*. En: Cuadernos del conflicto: Verdad, Memoria histórica y medios de comunicación. Bogotá: Fundación Ideas para la paz y Publicaciones Semana.
- Pollack, M. (1992). *Memoria, olvido silencio: La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Puyal, A. (2006). *Teoría de la comunicación audiovisual*. Madrid: Fragua.
- Reyes, M. (2018). *Introducción: El tiempo, tribunal de la historia*, Madrid: Trotta.
- Reyes, M. (2008). *Primo Levi, el testigo. Una semblanza en el XX aniversario de su desaparición*. En El perdón, virtud política. En

torno a Primo Levi.

Araucaria. Vol 5, N° 9. P. 116-137.

Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Valero, J. (1999). *La infografía en la prensa diaria española: Criterios para una definición y evaluación* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Saban, K. (2020). *De la memoria cultural a la transculturación de la memoria*. En: Revista Chilena De Literatura, (101), pp. 379-404.

Sacco, J. (2015). *Palestina*. Barcelona: Planeta.

Sánchez, H. (2006) *Modelos y esquemas de comunicación*. Medellín: Universidad de Medellín.

Sepúlveda, A. (2014) *Bases de astrofísica*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Sierra, J. (2012). *Desvisualización de datos*. En: <https://jaimeserra-archivos.blogspot.com/> (Última consulta 5 de junio de 2022).

Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Debolsillo.

Spiegelman, A. (2019). *MAUS*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.

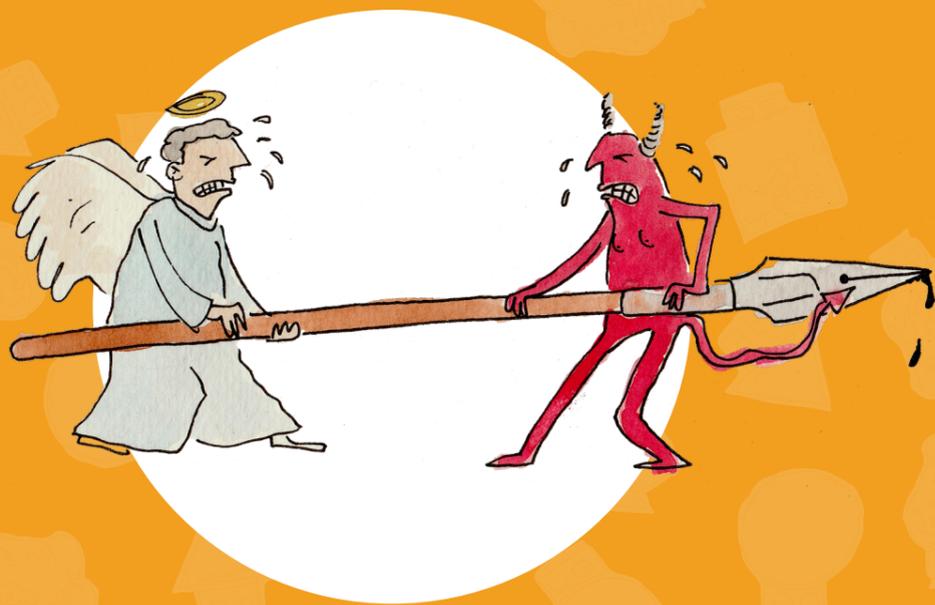
Spiegelman, A. (2011). *METAMAUS*. Chile: Reservoir Books.

Taylor, D. (2019). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Todorov, Z. (2015). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.

Uribe, M. (2003). *Estado y sociedad frente a las víctimas de la violencia*. En: Leer y releer. N° 89, Julio de 2019. Universidad de Antioquia, Sistema de Bibliotecas: Medellín. p. 21 - 48.

Uribe, M. y López, L. (2003). *Las palabras de la guerra: El mapa retórico de la construcción nacional - Colombia, Siglo XIX*. En:



2022

