

La Segunda Oleada:
Orfilia Chara, partera en el barrio Unión de Vivienda Popular de Cali

Gerson Stiven Vargas Urmendis

Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Departamento de Artes Visuales y Estética
Licenciatura en Artes Visuales

Santiago de Cali 2017

**La Segunda Oleada:
Orfilia Chara, partera en el barrio Unión de Vivienda Popular de Cali**

Gerson Stiven Vargas Urmendis

**Trabajo de Grado Para Optar por el Título de
Licenciado en Artes Visuales**

**Tutor: Wilson Díaz Polanco
Artista plástico**

**Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Departamento de Artes Visuales y Estética
Licenciatura en Artes Visuales**

Santiago de Cali 2017

ACTAS

NOTA DE ACEPTACIÓN

Facultad de Artes Integradas
Departamento de Artes Visuales y
Estética



Licenciatura en Artes Visuales

C.C. 43051 C.I. 003556

ACTA DE APROBACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO POR JURADOS EVALUADORES

El trabajo de grado titulado: “La Segunda Oleada: Orfilia Chara, partera en el barrio Unión de Vivienda Popular de Cali” del estudiante GERSON STIVEN VARGAS URMENDIS, fue aprobado por el jurado evaluador el día lunes 4 de septiembre de 2017, con calificación de meritorio. Habiendo realizado su correspondiente sustentación.

Para constancia se firma en Santiago de Cali, a los cuatro días del mes de septiembre de dos mil diecisiete en la Oficina del Departamento de Artes Visuales y Estética, Edificio 314-Oficina 2026.

ALBERTO CAMPUZANO
Jurado Evaluador

JANETH BLANCO PARRA
Jurado Evaluador

HERNAN CASAS ARANGO
Director
Programa Académico de Licenciatura
en Artes Visuales

JORGE A. REYEL
Jefe

Departamento de Artes Visuales y Estética

Elaborado por: Diana

Edificio 314 – Segundo Piso - Ciudad Universitaria de Meléndez
Teléfono 3212309
Santiago de Cali - Colombia
E-mail: artesvisualesyestet@univalle.edu.co

Dedicatoria

Dedicado a la memoria de Johan Daniel Vargas, mi hermano, nacido en casa

A mi madre, María Eugenia Urmendis Valencia

A mi abuela, quien con sus manos nos trajo al mundo

Agradecimientos

Agradezco a Orfilia Chara, mi abuela, por compartirme su relato y vida

A mi mamá, por su infinito amor y apoyo

A mis hermanos, Karen y Johan Vargas, mis compañeros de vida

A mi familia por permitirme estar aquí

A Wilson Díaz Polanco. Gran persona y maestro

A quienes participaron de manera directa e indirecta del proyecto, dándome ánimo cuando se necesitó, especialmente a Erika Pantoja, quien me impulsó a escribir

A mis profesores, por los años que compartieron su manera de entender el arte y la educación

A mis compañeros y amigos, de quienes he aprendido mucho

Todos son parte fundamental del proyecto. Gracias por influir en mi vida y mi carrera; por alimentar en mí un profundo amor hacia el cómic y el arte.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	1
Introducción.....	2
Antecedentes	4
Planteamiento del Problema.....	9
Objetivos.....	10
Objetivo General	10
Objetivos Específicos.....	10
Justificación	11
Fuentes.....	11
Sobre el Tema	12
El Barrio, La Familia	12
Partera Comunitaria, Desde Donde Se habla	17
Álbum Familiar: Tanto por Ver y Escuchar.....	18
Referentes Artísticos: Narrativa visual en el campo de las artes visuales, y Trabajos de cómic	20
Memorias Sobrevivientes El Álbum Familiar en Tres Obras Artísticas Sobre la Desaparición: Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’ Oro, Lucila Quieto /Florencia Larralde Armas	21
Sara Gabriela Pinilla (Bogotá, 1983)	22
Virus Tropical (2010)/ Paola Gaviria (Powerpaola).....	26
Los Once (2014) / Laguna Libros, Sharpball.....	26
Caminos Condenados (2016) / Cohete Cómic.....	29
Ciervos de Bronce (2014) / La Silueta Ediciones / Camilo Aguirre.	32
Cleveland (2015) / Havey Pekar, Joseph Remnant.....	33
Notas al Pie de Gaza (2009) / Joe Sacco.....	35
La Imagen Perdida, 2013, 90 min (The Missing Picture)	37
Javier Rodríguez Pino (Chile, 1981)	38
Emigrantes (2006) / Shaun Tan (Australia, 1974)	41
Referentes para la forma	42
Método	43
Sobre el Proceso de Indagación.....	45
Sobre la Construcción del Archivo, Imágenes y Documentos	47
Las Entrevistas.....	49
Escritura del Relato <i>La Segunda Oleada</i>	50
Sobre el Proceso de Dibujo, Construyendo la Narración Visual.....	51
Consideraciones personales	51

Bocetos, Cuadernos	52
Dibujos Finales, Calcos, Fotomontajes	54
Apunte final.....	56
Figuras (a)	58
Imágenes.....	58
Imágenes, proceso de trabajo	81
Imágenes, Dibujos finales	86
Figuras, archivo (b)	97
Anexos:	100
Anexo 1:	100
Consideración, lo que quedó por fuera, editoriales independientes:	100
Anexo 2:	103
2.1 Ejemplo de ficha de consulta archivo de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero: ..	103
2.2 Ejemplo de entrevista: parte de transcripción encuentro del 23 de Mayo de 2016:	104
2.3 Texto final: La Segunda Oleada.....	110
Anexo 3	111
Materiales.....	111
Bibliografía.....	113

Resumen

La Segunda Oleada es una narración visual, desarrollada como proyecto de creación e investigación artística; se basa en el proceso social que dio nacimiento al barrio Unión de vivienda Popular de Santiago de Cali, contado a partir de la voz de Orfilia Chara, partera del sector. Para su elaboración, se recuperó documentación escrita, fuentes históricas y álbumes fotográficos familiares -dispositivo cultural capaz de metaforizar el pasado de un grupo humano- ampliando sus alcances, al re-imaginar la historia de la comunidad, en dibujos a lápiz de grafito, que reconstruyen las fuentes reunidas.

Palabras Clave: Orfilia Chara, Unión de Vivienda Popular, Partera obstetra comunitaria, álbum fotográfico familiar, historia Local, relato oral, memoria, investigación de campo, dibujo, Santiago de Cali, 1960 a 1990.

Introducción

El presente documento describe la experiencia de trabajo e investigación que desarrollé a lo largo de un año, para el proyecto: ***La Segunda Oleada, Orfilia Chara, Partera en el Barrio Unión de Vivienda Popular de Cali***; presentado al Departamento de Artes Visuales y Estética de la Universidad del Valle, para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales.

El proyecto de creación, se apoya en el relato de Orfilia Chara -mi abuela-, quién fue partera voluntaria en el barrio Unión de Vivienda Popular entre 1960 y 1990, labor especialmente significativa, por conectar el nacimiento de los hijos de familias que decidieron venir a Cali, con la apropiación de un lugar para la construcción de sus hogares.

Se trata de una serie de dibujos en lápiz de grafito, inspirados en un archivo que reúne diversas fuentes conseguidas en la investigación de campo: fotografías familiares, documentos escritos, entrevistas a fuentes orales, entre otras extraídas de bancos de información, como archivos históricos y bibliotecas.

Este es un esfuerzo por reconstruir la memoria de una población concreta de la ciudad, a través de uno de sus protagonistas, examinando la importancia del papel de las madres en el hogar, la vida en comunidad y la sociedad.

Al tiempo se observaron posibilidades discursivas y simbólicas del dibujo, al emplearlo como herramienta creativa, para describir una experiencia de vida en medio de una comunidad que fue invasión urbana; esbozando un imaginario visual del barrio, al reinterpretando su historia.

Puedo decir que en esencia el trabajo consistió en un diálogo, una conversación permanente con su protagonista. Por lo tanto, más que un texto investigativo, se ha escrito pensando en la bitácora, idea que guió desde un inicio su ejecución, reuniendo imágenes, testimonios y objetos, rescatándolos del olvido.

A lo largo del proceso se vieron referentes teóricos, artísticos, cinematográficos y literarios relacionados técnica o temáticamente con el objetivo planteado; estas fuentes consolidaron un cuerpo metodológico y conceptual que sustenta su pertinencia en diferentes direcciones, aprendiendo especialmente de creadores actuales de cómic, medio artístico del que se tuvo gran influencia al momento de hacer el proyecto.

A continuación, el lector podrá encontrar cada uno de los puntos que se han sistematizado de manera escrita, siendo un esfuerzo por traducir de forma consistente, un proceso en el que quise representar visualmente la voz de mi abuela, sus recuerdos y una parte de la historia del barrio en el que también he vivido casi toda mi vida; esperando que este documento sea de interés a otros que busquen coordenadas para emprender un proyecto similar.

Aquí se trazan tres ejes de investigación, fundamentales a considerar. En la primera parte se pueden leer referentes conceptuales que sirvieron para proponerlo, al comprender la figura de Orfilia Chara en cuanto agente de transformación social, comentando también referentes históricos del barrio y la familia, respondiendo los siguientes interrogantes ¿Qué es una partera obstetra auxiliar comunitaria? ¿Cuál es la importancia social de su servicio en el área de la salud, al prestarlo en un contexto marginalizado como la Unión?

En segunda instancia, me propuse la búsqueda de bases teóricas para interpretar las fuentes primarias; estudiando las implicaciones culturales y simbólicas de los álbumes familiares, recursos que usaría para la producción de los dibujos, tomando como referente principal el texto *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos* del investigador Armando Silva; investigación que ayudó a pensar su significado dentro de la vida familiar y social.

La tercera ruta de indagación se da dentro del campo de las artes, con el fin de construir un panorama de la narración visual como medio de comunicación y expresión artística, punto decisivo para el trabajo plástico. Sin reducir este, a consultar bibliografía sobre el tema, sino a revisar proyectos artísticos, escogiendo un grupo variado en el que se incluyen propuestas de cineastas, artistas visuales, narradores gráficos e ilustradores, aprendiendo de aquellas experiencias.

Por último expongo la experiencia de trabajo, algunos métodos e ideas sobre el dibujo aparecidas en el camino, manteniendo esa estructura al fungir de mapa, evitando la dificultad para presentar el contenido.

Antecedentes

El interés en estructuras narrativas como la historieta, cómic, novela gráfica, etc. Me acompaña desde la infancia, siendo la motivación para elegir una carrera profesional en artes visuales, pues reconozco la trascendencia de estas para establecer relaciones con nuestro entorno.

A lo largo de mi formación académica se ha mantenido el agrado en contar historias por medio de personajes, conociendo medios de expresión haciendo uso del dibujo. De tal manera, la narración

visual se convirtió en un recurso idóneo para retratar otra forma de contar, que sigue presente en la vida familiar: el relato oral.

Cursar la carrera de Licenciatura en Artes visuales en la Universidad del Valle me ayudó a aprender la importancia política, filosófica, ética, estética y social de la imagen para la humanidad, al ver periodos de la historia del arte, artistas, tendencias, movimientos, formas de hacer y pensar la imagen. Facilitándome aprender técnicas artísticas; conocimientos que amplié gracias a la participación en cursos abiertos, talleres y demás, fuera y dentro de la universidad.

Por otra parte, en los primeros años de carrera, me preguntaba por la relación entre las artes visuales y el contexto social; pues consideraba que existía distancia entre la academia, el campo del arte y la realidad cotidiana. Inquietud frecuente, que fue posible expresar en algunas clases, acercándome a las manifestaciones artísticas que se han gestado en América Latina, Colombia y Cali.

Esa idea fue reforzada al encontrar afinidad con compañeros. Solíamos discutir sobre el tema, identificando preocupaciones personales con preguntas como: ¿Qué papel desempeño donde vivo? ¿Qué postura tengo frente a las situaciones que me afectan en mi contexto social, y cómo las artes son medios para tratarlas? Estos cuestionamientos tomaron forma con el paso de los semestres, al asumir que la formación académica debía servirme para examinar el territorio donde vivo.

En ese transcurso aprendí que el habitar, la vivienda, el hogar y el territorio son construcciones colectivas que emergen de las relaciones de convivencia, generando identidad gracias a la cultura y

lenguajes que se suceden allí. Haciendo trabajos donde aparecen nociones personales acerca de ocupar un lugar.

Por ejemplo, en el corto animado cuadro a cuadro *La Mesa* (2011) (Fig. a1, a2), hice un autorretrato esbozando un elemento cotidiano. En él se ven las manos de un personaje anónimo hacer varias acciones; con ello quise abrir la posibilidad de lanzar interrogantes respecto a las circunstancias reales por las que atravesaba, pues mis actividades diarias (estudiar, comer, dibujar etc.) transcurrían en un cuarto compuesto apenas por una mesa y una cama. En ese momento, me preguntaba cómo podía afirma la cotidianidad, un modo particular de ver el mundo, y la experiencia vital humana. Preocupaciones que también encuentro en dos propuestas posteriores, “*Hogar*” (2012) y “*En la Batalla, la Casa se Funde en los Ojos de Todos*” (2014).

Hogar (Fig. a3, a4) es una pequeña casa construida con cáscara de plátano e hilo quirúrgico, que por sus cualidades materiales se destruye con el paso del tiempo. El objeto, nació de la preocupación de la falta de vivienda de mi familia. Luego de hacerla, procedí a tomar fotos de la casita frente a urbanizaciones de interés social, tratando de pensar las implicaciones económicas, o sociales, de tener techo en Cali, y el tema de la protección social como asignatura aún pendiente en nuestra sociedad.

Varias de esas exploraciones sobre el hábitat, recurrentes en trabajos presentados en materias de Proyectos y Seminarios Técnicos, referían a una idea del tiempo, y la transformación de la realidad; es decir, el tránsito de las imágenes por distintos momentos, exigiendo una contemplación pausada de ellas, y lo que están en capacidad de expresar.

En diferentes proyectos de clase, manteniendo siempre fascinación por el cómic, usé series de dibujos conectados entre sí. Tal es el caso de *En la Batalla, la Casa Se Funde en Los Ojos de Todos*, proyecto colectivo realizado con los compañeros de curso: Lorena Tabares, Sebastian Basto y Nashly Pérez. Se trató de un libro dibujado a mano (Fig. a5-a8), donde cada integrante participó con un capítulo asociado al lugar en que vivía. A pesar de ser pensado en forma de narración, e incluir texto, este no tenía un hilo conductor definido; más bien se quería sugerir sensaciones respecto a la casa y la familia.

Así, practicar el dibujo facilitó reconocer ciertos intereses técnicos y temáticos, integrando el gusto por la narración gráfica con la formación que recibí. Esa evolución, reforzó la idea de pensar el dibujo, como un proceso de investigación personal de la ciudad, el barrio y la familia, pues es un lenguaje artístico versátil que se puede practicar con materiales mínimos, abordando cualquier tema; además, de posibilitar la exposición de mensajes en un lenguaje legible a casi cualquiera, y su nivel de complejidad discursiva o destreza técnica, depende de quien lo practica, permitiendo crear imaginarios y reconstruir instantes para dar a conocer puntos de vista.

Por lo anterior, llegué a desarrollar inclinación por comprender los orígenes de mi familia, y la manera de mantener los lazos afectivos entre sus miembros, ya que los familiares con los que viví cuando niño tienen fuerte tradición oral.

Ese intento por acercarme al pasado familiar me llevó a encontrar los álbumes fotográficos que guarda mi madre, entre ellos uno enteramente dedicado a los primeros años de vida de su primer hijo, mi hermano mayor. Se trata de un testimonio fotográfico desde su nacimiento hasta los tres años de edad aproximadamente, acompañado de recortes de papeles, trozos de prendas de vestir, pedazos de cabello, etc. Armandó un archivo personal detallado.

El hallazgo llamó mucho la atención, no sólo por el esmerado trabajo en la creación del álbum, sino también por el respeto cronológico de las fotografías y dispositivos que las complementan.

Indirectamente, al contar lo que retrata, el álbum recoge el pasado no fotografiado de la historia de su maternidad, de su amor por el padre del infante, expectativas sobre la familia y el futuro.

Esto me recordó el aspecto del cómic y libros ilustrados; por ello, al volver a verlo después de mucho, pensé narrar la historia familiar en el formato del libro, o la compilación de imágenes, basado en ese tipo de documentos fotográficos, examinando aspectos sobre la identidad y el patrimonio visual. Sin embargo, al pasar el tiempo comprendí que la idea abarcaba mucho, y terminé depurando algunos temas, por ejemplo: la llegada de mis abuelos a Cali, los antepasados africanos de mi abuela paterna, el nacimiento de mis padres, la infancia de mis abuelos, etc.

En dicha delimitación temática, decidí centrarme en la llegada de la familia al barrio Unión de Vivienda Popular en la década de los sesentas, que coincidió con el inicio de la actividad de partera que mi abuela prestó allí.

Entonces, y considerando como fundamental los antecedentes aquí enumerados, en el presente trabajo, el dibujo más allá de constituir un recurso técnico, es un soporte metafórico para reconstruir el testimonio de mi abuela.

Planteamiento del Problema

La historia del barrio Unión de Vivienda Popular es compleja, con gran cantidad de actores y testimonios que allí se entrecruzan. Su proceso social es protagonizado por familias -en su mayoría provenientes del pacífico colombiano, Cauca, Caldas, Chocó y la región norte de Valle del Cauca-, que huían de la violencia en Colombia a mediados del siglo XX, y vinieron a Cali a invadir terrenos en busca de oportunidades de mejorar su calidad de vida. Siendo la labor de Orfilia Chara como partera, promotora de salud y planificación familiar, uno de los muchos aportes de sus habitantes para garantizarse bienestar, y la creación de un proyecto de vida.

Así mismo, la memoria histórica es un instrumento fundamental de empoderamiento para una comunidad, y pervive en cada uno de sus miembros. Desde esa perspectiva se propone un proyecto artístico como medio para preservar y transmitir el relato familiar referido al origen del barrio, vinculado a una idea amplia de identidad, analizando cuál es el valor cultural que reposa en él, reconociendo la trascendencia de la historia local en la conformación de la memoria colectiva de una ciudad. Ya que los habitantes son agentes de cambio que transforman el entorno según su perspectiva de futuro.

Objetivos

Objetivo General

Materializar una narración visual reconstruyendo el proceso social que dio nacimiento al barrio Unión de Vivienda Popular, a través del relato de Orfilia Chara, partera de aquel sector popular de Santiago de Cali, entre 1960 y 1990; resaltando la importancia de su papel en el arraigo social de aquella comunidad.

Objetivos Específicos

Recopilar fuentes gráficas, como álbumes familiares, fotografías, dibujos, material audiovisual, testimonios orales, materiales, documentales, entre otros recursos que consignen información relevante para la historia de Orfilia Chara, basado en estrategias y procesos de trabajo encontrados en el campo documental y la creación visual, consolidando un archivo que sustente el proceso de creación.

Procesar las fuentes de información, conectándolas entre sí, sometiéndolas a una transformación adecuada al tipo de propuesta que se tiene como meta; trabajando en la pertinencia temática y formal de la misma, analizando proyectos similares para orientar el desarrollo del trabajo.

Construir la narración visual, con los elementos fundamentales para tal fin, extraídos en el desarrollo del proyecto.

Justificación

La labor de Orfilia Chara es muy valiosa para la construcción de su entorno, no sólo por ser partera, sino también por fungir como promotora de salud con liderazgo, hecho que la convirtió en agente de cambio.

Este trabajo resulta pertinente al reflexionar sobre la labor de la partera, abordando la historia de la comunidad al plasmar su testimonio, rescatando las representaciones que sus habitantes reconocen para socializarlas públicamente, al volver imagen un relato en el que subyace una identidad vinculado a la memoria colectiva local.

Fuentes

Es importante mencionar que en la investigación no se encontraron trabajos artísticos recientes que se relacionarán directamente con la temática del proyecto -es decir, retratos sobre actividades de parteras en el nacimiento de una urbanización concreta-, se pudieron identificar investigaciones en las áreas de la sociología y la medicina, dirigidos a documentar, promover o reforzar la labor de las parteras obstetras comunitarias, bien sea en el casco urbano o zonas rurales retiradas de los centros de salud. Ayudando a delimitar el concepto de partera obstetra comunitaria, definición que es punto de partida para el desarrollo del proyecto.

Por otra parte, se hallaron trabajos artísticos vinculados a la memoria de un grupo familiar o contexto social, referentes para las posibles soluciones formales y el desarrollo práctico, propiciando reflexiones sobre el dibujo, su conceptualización y distintas aplicaciones en el marco de proyectos

centrados en la narración visual, incluyendo ejemplos orientados a pensar la importancia de contar la historia local respecto a la conformación de la memoria colectiva cultural.

Sobre el Tema

El Barrio, La Familia

Desde un principio se propuso pensar que la historia de mi abuela es significativa por su estrecho vínculo con la historia del barrio en que ella practicó la partería. El oficio a su vez, en algunos momentos, dio sustento económico a su familia, mientras construían, junto a su esposo, la casa en que vivieron varios años de su vida; por ello es importante tener una perspectiva geográfica e histórica del escenario donde sucedió su historia.

Para 1960 Santiago de Cali era una pequeña ciudad en vía de desarrollo industrial y crecimiento demográfico, en ese momento la ciudad como otras capitales y centros urbanos de Colombia, enfrentaba el acelerado crecimiento gracias a las migraciones de familias campesinas, consecuencia de la violencia política de la época, y la necesidad de buscar oportunidades laborales y bienestar para sus hijos, circunstancias en medio de las cuales tiene lugar el nacimiento del barrio Unión de Vivienda Popular.

Originado a principios de la década del sesenta, gracias a la organización, y presión, ejercida por un grupo de ciudadanos llegados de diversas zonas del país, es una de las primeras urbanizaciones de interés social de Santiago de Cali. Actualmente es un barrio de estrato dos, ubicado entre la avenida Simón Bolívar y la calle 48, limita al norte con la carrera 39c y al sur con la carrera 42b; hoy día

urbanizado en su totalidad, cuenta aproximadamente con 18.600 habitantes¹, un colegio de educación media académica: Institución Educativa Libardo Madrid Valderrama; dos escuelas de educación básica, Centro Docente Cristo Maestro e Institución Educativa Sede Alejandro Montaña; la iglesia Cristo Maestro; un puesto de salud y dos parques con canchas deportivas y un polideportivo con fines recreativos, además de la reciente construcción de un teatro comunitario destinado a actividades culturales, teatro, danza, etc.

La Unión -como comúnmente le llaman- es considerado un barrio de fuerte tradición cultural, en él existen escuelas de salsa; grupos teatrales estudiantiles y comunitarios; se organizan constantemente torneos de fútbol masculino y femenino; eventos musicales con la participación de orquestas de la comuna 16, entre otras iniciativas, donde la mayoría de participantes son jóvenes entre los 14 y 20 años de edad. De él han salido agrupaciones de punk, metal y rap, como Zona Marginal, uno de los grupos musicales más reconocido de la ciudad, fundadores del colectivo Cali Rap Cartel, quienes fueron también líderes juveniles promotores de convivencia ciudadana.

Lo que se conoce en la actualidad como Unión de Vivienda Popular es una fracción del antiguo sector del mismo nombre, que para 1969 se dividió en cuatro barrios: Mariano Ramos, Republica de Israel, Antonio Nariño y Unión de Vivienda Popular, todos ellos en un principio fueron una única invasión que se transformó con el tiempo en zonas legales de construcción de vivienda.

¹ Dato tomado de Anexo 5: Ficha de caracterización socio-económica de los barrios de Santiago de Cali (Diagnóstico Descriptivo), rescatado de URL:
[file:///C:/Users/usuario/Downloads/Uni%C3%B3n%20de%20Vivienda%20Popular%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/Uni%C3%B3n%20de%20Vivienda%20Popular%20(1).pdf)

La historia de la Unión inicia en 1962, año en que un grupo numeroso de personas se organizaron para construir ranchos tomando predios de lo que es la carrera primera con calle 44. En esos días la comunidad se enfrentó a la policía para impedir desalojos ordenados por la administración municipal, en esos enfrentamientos murió una mujer, Juana María García, por disparos de arma de fuego hechos por la policía nacional. En consecuencia, se ordena la negociación con los pobladores para llegar a un acuerdo que permitiera una reubicación concertada entre las familias y las autoridades locales, garantizándoles lotes para la construcción de viviendas (Urrea y Murillo, 1999).

Gracias a acuerdos pactados, se concretó el desplazamiento de un grupo de pobladores a zonas conocidas como barrio El Rodeo, mientras que otro grupo muy numeroso se trasladaría a terrenos del sur de la ciudad, a los cuales se sumarían más habitantes conforme pasaba el tiempo; con el segundo grupo se creó el Comité Departamental de Unión de Vivienda Popular que se reunía en la caseta Juana María García, una rancho de madera construido para tal fin, según comentan Fernando Urrea Giraldo y Fernando Murillo Cruz en *Dinámica del Poblamiento y Algunas Características de los Asentamientos Populares con Población Afrocolombiana en el Oriente de Cali* (Urrea y Murillo, 1999, p. 16).

El comité, reglamentado con personería jurídica el 17 de septiembre de 1963, era una organización cívica conformada por varios representantes de la comunidad y el municipio, con el fin de llegar a acuerdos de organización urbana, que condujeran a la legalización de lotes de vivienda para las familias interesadas en construir vivienda en Cali (Urrea y Murillo, 1999).

De aquella concertación se consigue negociar con los señores Marcos Trujillo y Manuel Salazar, la obtención de un lote en la zona sur-oriente (Hacienda Periquillo) de la ciudad, para cada familia que pagaba 1.500 pesos por los derechos sobre el lote, allí las familias construirían ranchos de piso limpio, esterilla, madera, cartón, latas y otros materiales de bajo costo (Urrea y Murillo, 1999, p. 16).

A pesar de que ningún terreno se adecuó con obras mínimas de infraestructura urbana (carreteras, acceso a energía, agua potable, alcantarillado, entre otros) los traslados se efectuaron, siendo los propios pobladores quienes en vista de las circunstancias emprendieron obras, haciendo sistemas de alcantarillado artesanales o rellenando el terreno tratando de contrarrestar lluvias, inundaciones y humedad, asumiendo la mano de obra y financiación de la construcción de sus casas.

Es así que se conformaron comités, que eran grupos de trabajo, pensados para cubrir distintas necesidades. Había un grupo que se encargaba de construir canaletas en el piso para desaguar las calles, mientras otros ayudaba adecuando vías de acceso; había un comité del agua cuyas funciones iban de traer canecas de agua potable o excavar aljibes, de esa manera la comunidad iba proponiendo y exigiendo soluciones según las necesidades, desembocando en nuevas invasiones de terrenos con el fin de construir escuelas, iglesias y puestos de salud.

La población vivió más de tres años sin energía eléctrica y abasteciéndose de leña para cocinar los alimentos y velas para alumbrar sus hogares en las noches. Luego, el mismo comité del agua se encarga de proponer que la solución más rápida consiste en conectarse a la red de energía en forma pirata, pegándose al poste más cercano. (Urrea y Murillo, 1999, p.17).

Mis abuelos, Orfilia Chara y Luis Ernesto Vargas, llegaron allí aproximadamente en 1967, cuatro años después de la creación del barrio. Fueron un matrimonio tradicional, teniendo tres hijos nacidos en Santiago de Cali después de 1958, año en que vienen a vivir a la ciudad. Aquí nacieron Luis Edinson Vargas Chara, mi padre; Edien Vargas Chara y María del Carmen Vargas Chara, respectivamente.

Mi abuela es afrodescendiente, su madre Simona Chara perteneció a la primera generación de negros nacidos libres en el departamento del Valle del Cauca, esclavos de la hacienda Mulaló en Rozo. Este hecho es significativo, pues alguna vez me comentó que su vida siempre fue nómada, viajando de una ciudad a otra como una diáspora continúa, similar a la de sus antepasados, alejados de su lugar de origen, sentimiento que la acompañó hasta su arribo a Cali, donde sintió por fin poder construir un techo para su familia y quedarse.

A su llegada a la Unión, mi abuela decidió convertirse en partera obstetra, promotora de salud, a consecuencia de la difícil situación por la que pasaban en aquella época las familias que allí vivían, en un principio se formó en enfermería y primeros auxilios en el naciente puesto de salud de Antonio Nariño, gracias a un programa de educación gratuita impulsado por el Hospital Universitario del Valle (programa que según recuerda ella tenía el nombre de *Primos*), institución a la que posteriormente asistió para capacitarse en obstetricia, convirtiéndose, gracias a ese proceso de formación, en replicador de prácticas de salud y saneamiento, involucrada en la organización de la comunidad.

Basta decir sobre este punto, que esa fue la realidad que encontró mi abuela, al llegar al barrio y sobre ese escenario sucede su historia; espacio que con el tiempo mejoró sus condiciones gracias a la organización de sus propios habitantes.

Partera Comunitaria, Desde Donde Se habla

El estudio del tema de las parteras obstetras comunitarias en distintas fuentes documentales y áreas de conocimiento, fue fundamental para dimensionar su papel preponderante de líderes.

Según las fuentes vistas, se entiende que una partera obstetra comunitaria es una profesional de la salud que brinda atención a mujeres con embarazos de bajo riesgo, y promueve actividades de saneamiento, planificación familiar y salud, dentro de la comunidad en que suscribe su actividad.

Como consigna la Organización Mundial de la Salud (O. M. S. 2016) la partera obstetra es replicadora de prácticas que apuntan a mejorar la calidad de vida de las mujeres y la familia, especialmente la salud de los niños², requiriendo una preparación profesional adecuada, en el área de la enfermería y primeros auxilios, además de gran sentido humano y habilidades que les permitan identificar riesgos, dar diagnósticos, y atender urgencias garantizando el traslado de sus pacientes a centros hospitalario de ser necesario (Qué es una partera, s f.), siendo ante todo líderes, trabajando en algunas comunidades en modelos de veinticuatro horas, siete días de la semana, tal como lo hacía mi abuela.

² Las consideraciones centrales del tema las tomo de organización mundial de la salud (O.M.S.), *Las Parteras en el Centro de la Nueva Estrategia de Salud Reproductiva de Somalia*, (2013), URL http://www.who.int/features/2013/somalia_skilled_birth_attendants/es/.

Las fuentes consultadas sobre este punto, permitieron comprender que la partera no solo garantiza tratamiento del parto, es decir, que no es un servicio de salud aparecido en un único momento, ya que ante todo la partera es una figura visible en su comunidad, que da acompañamiento y asesoría en temas que le son requeridos, atribuyéndole un importante rol social, siendo un miembro activo de transformación y bienestar social. En ese sentido, cabe clarificar que la intención no es elaborar una descripción desde el punto de vista médico o sociológico. Se quiere reconocer la importancia de este ejercicio, para un barrio que carecía de servicios básicos, alumbrado, agua potable, vías de acceso, educación, salud, etc. Para realizar un retrato sobre aquella época, con la intención de reconocer el papel de la partera.

Es por ello, que las conversaciones y entrevistas del trabajo de campo, se condujeron con base en lo anterior, no solo preguntando sobre los conocimientos que le fueron necesarios adquirir a mi abuela, o la manera en que ejercía su actividad, sino también interrogando sobre su propia interpretación del espacio geográfico en que vivió, las circunstancias materiales y sociales de la comunidad, conversando sobre su percepción de la evolución del barrio, además de hablar de su familia.

Álbum Familiar: Tanto por Ver y Escuchar

“El álbum cuenta historias, este tiene vocación narrativa, como hecho cultural”.

Silva Armando, 1998

Una decisión que hizo necesario comprender el álbum fotográfico desde una perspectiva teórica, fue la de utilizarlo como fuente gráfica primaria para la concepción de los dibujos, a pesar de que ese criterio se amplió poco a poco, al incluir fuentes de información que no pertenecen a mi familia, por

la necesidad de hacerse de recursos que dialoguen entre sí, además de fuentes que ampliaran la investigación.

Es así, que se trató de un encuentro satisfactorio, con cantidades de fotografías, algunos recortes de periódicos, fragmentos de caratulas de discos, trozos de tela, huellas de bebé, registro civil, actas de defunción y documentos que recuerdan algún acontecimiento familiar triste o afortunado, apreciando la riqueza del álbum como testigo del pasado.

Según Florencia Larralde (2016), citando a Agustina Triquell, el álbum fotográfico es un documento testimonial para el futuro, que se inserta directamente en la narrativa familiar testimoniando su veracidad, es el lazo más efectivo de autoafirmación de la mitología familiar en el imaginario privado doméstico, y se encuentra estrechamente vinculado al relato cultural colectivo.

Por su parte, Armando Silva, en *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, consigue exponer de manera muy completa el fenómeno cultural de los álbumes familiares. Lo aportado por Silva fue útil al ampliar la definición dada por Larralde, y aquí sirve de punto de partida, señalando la reciprocidad entre relato oral y álbum familiar.

Silva comenta que el álbum es un testimonio familiar construido para sí mismo y dejado a otro, a un posible miembro futuro. En ese orden de ideas, señala que las fotografías son imágenes que adquieren sentido en cada observador según su relación con ellas, de la misma manera que su interpretación se transforma conforme se agregan imágenes a su conjunto, a los rituales que retratan, las historias que se cuentan de las fotografías y los objetos que reposan en su interior (huellas, cabello, registros civiles etc.) (Silva, 1998), siendo un objeto en constante redefinición.

De tal manera, el álbum viene a ser una unidad compuesta por pequeñas partes significantes en mutua afectación, considerándolo un objeto para ser narrado y no solo visto, que participa de una realidad que lo desborda, y que acepta como las historias sobre sus imágenes, vacíos y contenidos, se modifican en cada individuo que participa de él, al recontarlo, reimaginarlo y mostrarlo a otro.

El álbum es testigo potencial de los cambios de una sociedad, atestiguando las esperanzas, realidades, alegrías, pérdidas y tránsitos de las familias en medio de sus contextos históricos, económicos, sociales y políticos (Silva, 1998).

Las contribuciones de Silva y Larralde resultan importantes, puesto que comprenden el potencial narrativo del álbum y la fotografía familiar, la importancia del imaginario privado, correlato del social y cultural colectivo, en tanto posibilidad de auto reconocimiento.

Desde aquí es que me aproximó al álbum familiar como dispositivo visual que cede ciertos mensajes, comunicando información sobre un pasado propio susceptible de interpretación, y transformación. Es así que al considerar la formalización del proyecto en una serie de dibujos, hechos a partir de piezas dispersas en distintos archivos –familiares e institucionales–, se quiere conceder imagen en el imaginario de un lugar, a un relato que necesariamente no la tiene, sucediéndose un tercer momento del encuentro entre la imaginación, el deseo de reconstruir una historia para ser conservada, y la fotografía que en parte la ejemplifica.

Referentes Artísticos: Narrativa visual en el campo de las artes visuales, y Trabajos de cómic

En esta unidad se comentan referentes artísticos tenidos en cuenta en el desarrollo del proyecto, para analizar el uso de estrategias documentales y de narrativa visual, como medio de expresión e investigación de historia local.

**Memorias Sobrevivientes El Álbum Familiar en Tres Obras Artísticas Sobre la
Desaparición: Marcelo Brodsky, Gerardo Dell' Oro, Lucila Quieto /Florencia Larralde
Armas**

El Álbum Familiar en Tres Obras Artísticas Sobre la Desaparición (Larralde, 2016), es un artículo que analiza los proyectos artísticos de Marcelo Brodsky, *Buena Memoria* (2003) (Fig. a9); Lucila Quieto, *Arqueología de la Ausencia* (2004) (Fig. a10); y Gerardo Dell' Oro, *Imágenes en la Memoria* (2008) (Fig. a11, a12)³, obras que utilizan el álbum fotográfico familiar para elaborar una reflexión sobre la importancia de la memoria colectiva, como una posibilidad de auto reconocimiento del significado de los sucesos vividos.

Durante la última dictadura militar de Argentina (1976-1983), algunos familiares de los autores fueron víctimas de desaparición forzada. Brodsky, Dell' Oro y Quieto, haciendo uso del álbum fotográfico, para revisar el pasado, reconstruyen las vidas que se perdieron, a la vez que visualizan lo que podría haber sido de los desaparecidos si aún estuvieran vivos. En cada proyecto, las fotografías familiares son un recurso para reflexionar sobre los efectos de la pérdida en los sobrevivientes, y las consecuencias de la dictadura para el país.

Los trabajos de los artistas fueron expuestos, uno a uno, en el Museo de Arte y Memoria de la Ciudad de la Plata, Argentina, en la primera década del 2000. En estos años fueron protagónicos los ciudadanos argentinos, que exigían justicia y reparación.

Obras que ponen en escena la importancia de recordar, más que una tragedia personal, un hecho histórico que toca directamente a toda una sociedad, ocupándose de ello a partir del registro cotidiano de familias que sufrieron el flagelo de la desaparición forzada durante la dictadura.

³ Para este caso no profundizo en cada proyecto artístico, el interés al reseñar este artículo es comentar lo expuesto por Larralde acerca del uso del álbum fotográfico familiar en el campo de las artes visuales.

La autora comenta cómo el cambio de estatus de privado a público, de las imágenes de los álbumes familiares, gracias a las intervenciones que los artistas efectúan sobre las fotografías (ampliación, modificación, fotomontaje, escritura, reelaboración, entre otras), son maneras de resignificarlas, proporcionando una nueva lectura dentro de la dimensión artística. Convirtiendo así el álbum, en un documento desde el que es posible hablar de un hecho histórico común y no solo particular.

Florencia Larralde observa la importancia de las imágenes de la vida privada, desde una perspectiva semiótica, argumentando que el documento familiar adquiere un significado distinto al meramente testimonial cuando es llevado a la esfera pública, pues se transforma en un correlato de la memoria colectiva con la capacidad de interpelar a toda una comunidad. En ese sentido el álbum familiar, como objeto cultural que consiente conexiones entre distintas historias, puede llevar a pensar el pasado como una construcción en constante cambio respecto a lo que somos y como nos comprendemos.

Sara Gabriela Pinilla (Bogotá, 1983)

En los últimos diez años Sara Gabriela Pinilla, ha desarrollado una reflexión sobre el papel que juega la producción de imagen para el imaginario de la historia local, tanto en lo técnico como en su colocación, divulgación y usos.

La artista es egresada del programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Maestra en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá) y docente de artes plásticas. En sus proyectos artísticos, ha utilizado técnicas como la instalación, pintura, dibujo, publicación de cartillas informativas, pintura mural y el uso de nuevas tecnologías audiovisuales; medios en los que explora la presentación de la historia.

En este texto me centraré en “*El Ramo de Olivo Que no Germino: La Venganza de la Historia 4*” (Fig. a13, a14) y “*La Venganza de la Historia 3: Barrio Policarpa Salavarrieta*” (Fig. a21, a22) debido a que encuentro un valioso potencial comunicativo y didáctico, además de ser trabajos que pude observar directamente en su formato de publicación impresa.

Gabriela creó el proyecto “*La Venganza de la Historia*” mientras aún era estudiante. Se trata de un compilado de obras en las que rescata diferentes pasajes poco recordados de la historia colombiana. Habló del trabajo por primera vez en la entrevista realizada para el Banco de la República:

*“Me acuerdo también de los ejercicios que nos ponía María Isabel Rueda en una clase que se llamaba “Gestión” porque muchas de las cosas que he hecho hasta ahora empezaron ahí. Nos puso a hacer una publicación, una propaganda y después un evento para lanzar la publicación. Ahí hice la primera versión de “La Venganza de la Historia.”*⁴

El Ramo de Olivo Que no Germinó, La Venganza de la Historia IV (2015)

Es una compilación de relatos donde la artista reconstruye, con poemas para ser cantados y dibujos, las historias de tres procesos de paz que sean hecho en Colombia, con movimientos insurgentes ya desaparecidos. En el proyecto encontramos tres librillos publicados en paralelo a la exposición en sala, espacios que funcionaron para invitar a charlas sobre los temas trabajados.

⁴ Tomado de la entrevista, *Los Artistas y la Academia, a propósito de la exposición Beuys y más allá - el enseñar como arte*, (s.f.), (en línea), fuente: <http://www.banrepcultural.org/beuys-y-mas-alla/los-artistas-y-la-academia/sara-pinilla>, la exposición se abrió al público del 19 de Mayo a 22 de Agosto de 2011.

En la publicación, que lleva el subtítulo de La Venganza de La Historia 4, encontramos tres volúmenes titulados *Guadalupe Salcedo y los Guerrilleros del Llano* (Fig. a15, a16); *El M-19 y las amnistías del gobierno colombiano* (Fig. a17, a18); y *El Movimiento Quintín lame* (Fig. a19, a20), subtitulados como La Venganza de la Historia 4.1, 4.2 y 4.3 respectivamente.

Es interesante ver que el estilo gráfico de la artista renuncia a la fórmula de realismo socialista que caracteriza propuestas como las del Taller 4 Rojo⁵, paradigma del arte gráfico político en Colombia, aclarando que la intención no es adscribirse a una tendencia heredada de aquel, sino más bien encontrar otras salidas a representar los procesos y movimientos sociales, en un escenario distinto a la confrontación ideológica, rearmando el imaginario visual e histórico que se tiene de aquellos grupos.

Gabriela Pinilla aplica en su estrategia de comunicación visual un estilo gráfico popular; a su criterio, procurando una mayor empatía entre el público y la obra, acentuando el tono sencillo con la decisión de contar la historia en poemas publicados, excediendo el escenario tradicional de socialización de las artes visuales.

En ciertos momentos la artista ha comentado que el ejercer como docente le hizo pensar este tipo de obras, en casos ubicados en esferas de educación, buscando propiciar la comprensión de hechos que pueden ayudar a hilvanar una perspectiva del presente, siendo esto último lo que más rescato de su propuesta de investigación y socialización, donde la producción visual es soporte.

⁵ Taller 4 Rojo (1972-1974), fue un colectivo formado en Bogotá por Diego Arango, Umberto Giangrandi, Carlos Granada, Jorge Mora, Fabio Rodríguez Amaya y Nirma Zárate, que se construye con el fin de apoyar los movimientos sociales de la época, sobre la plataforma de un taller de grabado. (Tomado de *Catálogo Rojo y más Rojo, Taller Cuatro Rojo: Producción Gráfica y Acción Directa*, (2012), Equipo Transhistor(ia).

La Venganza de la Historia III: Fundación del barrio Policarpa Salavarrieta de Bogotá (2012-2014)

Gabriela Pinilla realiza en el 2014, “*La Venganza de la Historia III: Fundación del barrio Policarpa Salavarrieta de Bogotá*”. Trabajo en que cuenta la fundación del barrio, la invasión de los primeros habitantes en los años sesentas, las presiones de la administración para desalojarlos y la posterior legalización de los terrenos.

El relato se reconstruye a partir de recortes de periódico de la época, entrevistas, archivos y fotográficos; fuentes que traduce en dibujos, pinturas, murales, textos, cómics, animación poniéndolos en diálogo dentro de una instalación que el público puede explorar (Fig. a22).

El tercer volumen de la serie de proyectos “*La Venganza de la Historia*”, que trata de rescatar por medio del arte acontecimientos de la historia colombiana que pasamos por alto, es un esfuerzo investigativo que lleva a reivindicar hechos que nos hablan del derecho a tener vivienda peleado por las personas que en su momento decidieron exigir la legalización del sector Policarpa de Bogotá.

La obra de Pinilla, con fuertes y constantes elementos pedagógicos, utiliza diversos medios para hacer efectiva la socialización de su investigación, que conocí gracias al formato impreso, donde la historia es presentada en un cómic⁶(Fig, a22, a23, a24); en el cual, los personajes y escenarios parecen contruidos con recortes de papel silueta pintado. Así pues, Pinilla ejemplifica un tipo de trabajo orientado a la recuperación y discusión de la historia local-nacional, extendiendo los rostros visibles con que se encarna, al insertar en el campo de la representación simbólica nuevas maneras de personificar el relato.

⁶ Otra de las versiones que se puede encontrar de este trabajo, es la animación (stopmotion) “*La Venganza de la Historia 3: Barrio Policarpa*”, encontrada en internet, esta se ha realizado con los mismos personajes y escenarios que ilustran el cómic. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=qElFIj78MY>

Virus Tropical (2010)/ Paola Gaviria (Powerpaola)

En “*Virus Tropical*” (novela gráfica autobiográfica) la artista reconstruye anécdotas que acontecieron desde meses antes de su nacimiento, hasta su adolescencia (Fig. a25, a26). Se trata de un retrato en el que se reflexiona sobre la familia, la identidad y su relación con los países en los que creció, Ecuador y Colombia (Fig. a27). Esta novela gráfica fue su primer trabajo extenso, y la posicionó internacionalmente como una de las autoras más sobresalientes de cómic colombiano.

Lo particular en su trabajo es el cómo enuncia dentro de sus temáticas, síntomas de la vida en sociedad y sus implicaciones culturales. Encontrando conexión con los libros manuscritos o de viaje, al tener propuestas que vienen a ser diarios de dibujos y textos que hace continuamente. Ese trabajo la ha llevado a entrever una complicidad entre el testimonio documental y el íntimo aplicada a la narración de la vida diaria, tocante a la identidad cultural y el lugar.

Los Once (2014) / Laguna Libros, Sharpball

De los tunjanos José Luis Jiménez, Miguel Jiménez y Andrés Cruz, fundadores del colectivo de diseño Sharpball, “*Los Once*” (Fig. a28) es una novela gráfica de ficción histórica, publicada en 2014 bajo el sello editorial Laguna Libros, inspirada en la toma y retoma del palacio de justicia en Bogotá, protagonizado por la guerrilla del M-19 y el ejército nacional de Colombia, el 6 y 7 de noviembre de 1985.

Este cómic propone un acercamiento a la historia reciente del país representando a sus actores como animales dotados de cualidades humanas, en este caso: ratones, perros, palomas y mirlas (Fig a30, a31). Este subgénero del cómic, reconocido mundialmente gracias a “*Maus*” de Art Spiegelman, suele tratar temas históricos en base a historias que ocurrieron, o bien podrían haber ocurrido,

colocándonos frente a micro relatos en medio de sucesos mayores. En “*Maus*” el autor nos sumerge de su mano en el relato de su padre, sobreviviente del genocidio Nazi en la segunda guerra mundial, cambiando a los Nazis por gatos, los judíos por ratones, los polacos por cerdos, entre otros animales para distintos grupos étnicos (Fig. a32, a33), resultando en un distanciamiento con los protagonistas y las circunstancias políticas del contexto que sirve de escenario para el relato; con esto, Spiegelman consiguen centrarse en la tragedia que supone la guerra.

En nuestro caso, *Los Once* es dibujado en un estilo Neo-noir⁷ (Fig. a34), además de incluir elementos Dark Deco⁸ (Fig. a35, a36, a37) para la ambientación arquitectónica y escenografía. A su vez, el estilo gráfico de los personajes ratones, recuerda el dibujo clásico con que Disney daba vida a sus personajes animales en la animación tradicional (Fig. a29), acentuando la tensión entre la atmósfera oscura e incierta que los rodea y la fragilidad que transmiten los protagonistas, presos de una violencia que simbólicamente, toma la forma de sombras y bestias (Fig. a38-a40).

El cómic cuenta la historia de una abuela ratona y su nieta mientras esperan el regreso con vida del padre de la pequeña, quien se encontraba en el Palacio durante la toma. Mientras nos acompaña a lo largo del libro la voz de la abuela, observamos progresivamente las dificultades que atraviesan quienes se encuentran en el Palacio de Justicia, haciéndonos testigos de ambas posiciones: la de quien espera y la de quien no regresa a casa.

⁷ Neo-noir es una expresión que viene del francés, neo nuevo y noir negro; en el campo de la narración gráfica es un tipo de cómic ilustrado en blanco y negro, que acentúa los altos contrastes para crear atmósferas sombrías, este tipo de cómic se inspira en el cine negro, donde se cuentan tramas policíacas y thrillers; un ejemplo de este estilo de cómic es la novela gráfica *Sin City* (1991), de Frank Miller.

⁸ Este concepto fue creado para definir el estilo gráfico con que se representó la arquitectura y escenografía en la serie animada *Batman The animated Series*, creada por Bruce Timm y Eric Radomski, producida por Warner Bros Animation, emitida originalmente en 1992. El estilo se caracteriza por la utilización de líneas verticales y altos contrastes para crear escenografías, calles, edificios y rascacielos enormes, para lograr una atmósfera de terror. Dark Deco es una expresión derivada de un juego de palabras del término Art Deco, movimiento de diseño y arquitectura extendido a inicios del siglo xx, que dejó obras como el Empire State en Manhattan New York.

Confrontado con lo anterior, van apareciendo en forma de sonidos escritos, pequeños fragmentos de texto extraídos de transmisiones radiales y conversaciones telefónicas, efectuadas por quienes realmente vivieron la toma, remitiendo a la situación real en cada momento que presenciamos en el cómic.

El recurso utilizado en *Los Once*, me parece interesante en la medida en que el relato establece un diálogo con fuentes verídicas, a través de los que podemos construir otro relato que se va entretejiendo con el imaginario presentado en el libro, trayendo la memoria de un espacio y tiempo que rompe con la ficción leída. Esa noción de imaginario enmarcado en la historia local y colectiva, me resultó interesante pues es una manera sensible de aproximarse a los momentos que nos han marcado, dándole forma al curso de nuestra historia.

Vale la pena aclarar que el cómic no supone un relato documental sobre lo ocurrido. Más allá de centrarse en los hechos y sus implicaciones socio-políticas dentro de la historia Colombiana, *Los Once* toma distancia al poner su atención en el drama vivido por las familias que perdieron seres queridos a causa de la violencia desmedida.

En ese sentido, considero que el juego de la escala de los personajes dentro de la historia, posee un doble significado. Por una parte, el estilo gráfico escogido sirve de herramienta pedagógica, permite socializar el tema con generaciones jóvenes de colombianos sin provocar un choque inmediato que conduzca al rechazo, abriendo la posibilidad de conversar o despertar interés. Además, la escala de los protagonistas respecto al espacio que los rodea, me lleva a pensar la historia desde el punto de vista de la tragedia privada sufrida por las víctimas. Los ratones, en cuanto metáfora de lo pequeño, y el animal más antiguamente asociado a la humanidad, nos transmiten sentimientos íntimos, haciendo posible identificarse con la esperanza que albergaban las familias de volver a ver con vida sus

parientes, y la búsqueda de verdad en que continúan hasta hoy día, opuesto al gran acontecimiento histórico que por lo general se cuenta desde la mirada de la historia política del país.

Este es un buen ejemplo de reimaginación de la historia local, convirtiéndose en una invitación a acercarnos sin temor al tema y darnos la oportunidad de recordar un momento doloroso para la historia de Colombia, pensando sus implicaciones en la actualidad y lo importante de no olvidar el pasado que nos pertenece a todos como sociedad.

Este cómic afirma el puente indisoluble entre memoria e imaginación, a la vez que ayudó a considerar la importancia de delimitar el espacio y tiempo de interés para el proyecto de grado, dirigido en una vía distinta aunque no totalmente alejada de *Los Once*; pues en este caso el proyecto tiene un interés mayormente documental y no de ficción.

Al margen de lo anterior vale agregar que *Los Once* da cuenta de los alcances de la obra, como dispositivo pedagógico de activación y discusión sobre la memoria de una comunidad, siendo pertinente reseñarlo en la medida que me interesa pensar en la resignificación del pasado y los documentos que dan fe de él.

Caminos Condenados (2016) / Cohete Cómics

Es una novela gráfica documental, publicada en 2016 por el sello Cohete Cómics de la editorial Laguna Libros (Fig. a42). El libro se basa en la investigación “*Paisajes del Despojo en Montes de María*” realizada por Diana Ojeda, en el marco del Centro de Estudios en Ecología Política (CEEP) y el instituto Pensar de la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad del Rosario. Fue guionizado por Pablo Guerra y dibujado por Camilo Aguirre y Henry Díaz. La historia se divide en tres capítulos independientes entre sí, el primero y el tercero ilustrados por Aguirre (Fig. a43, a44), mientras que del segundo se encargó Díaz (Fig. a45, a46).

Según comenta Guerra, tener más de un punto de vista sobre el proyecto abrió posibilidades experimentales donde los escritores y dibujantes exploran la manera de comunicar efectivamente el tema tratado; es así, que la novela incluye dibujo a tinta china, aguada, ilustración digital, ilustraciones a partir de fotografía o audiovisuales.

Caminos Condenados, nace del interés por socializar o difundir la investigación académica por medio de un canal artístico, tiene la tarea de presentar efectivamente un trabajo de campo que llevó aproximadamente tres años terminar, en los que Ojeda trabajó con campesinos y líderes comunales de Montes de María.

Después de concluir la experiencia de campo, y trabajo académico, el equipo quería encontrar una forma de socializar las dificultades por las que atraviesan los campesinos en medio del panorama que pinta el posconflicto luego de la desmovilización Paramilitar en 2007, la reconfiguración territorial a la que se han sometido, el desplazamiento cotidiano y la violación de sus derechos fundamentales: agua, libre circulación, acceso a los recursos naturales, el retorno a sus tierras y la posibilidad de desarrollar sus actividades campesinas de manera sostenible. Circunstancias aparecidas como consecuencia de la influencia de la empresa privada, el monocultivo, los mega negocios del campo, y en general las estrategias de inversión económica elegidas por el gobierno nacional; poniendo el monopolio de la tierra en manos de propietarios, latifundistas o grupos empresariales (Ojeda, Guerra, Aguirre, Díaz, 2016,). Tierras adquiridas gracias al accionar de grupos Paramilitares entre 1997 y 2007, años en que la cifra de desplazamiento forzado en la zona ascendió a más de 200.000 casos (Ojeda et al. 2016, p.82). Este cómic tiene el objetivo de sensibilizarnos, al brindarle un rostro humano a temas que parecen lejanos para la sociedad en general, conectando al lector con el relato cotidiano de los campesinos protagonistas.

En cada página se van reconstruyendo entrevistas, y encuentros didácticos, sostenidos con quienes accedieron a incluir sus testimonios. Es así, que en las voces de Abel, Lucía y Marco -tres personajes ficticios-, vamos leyendo las preguntas que se formulan los campesinos sobre su futuro incierto; las decisiones que toman para transformar sus condiciones de vida, y como tratan de hacer frente al planteamiento del Estado.

Si bien la novela gráfica hace una ficcionalización a partir de hechos, personajes y espacios reales, pudimos condensar miradas y experiencias distintas en cada viñeta. Lucía, Marco, Abel y el resto de personajes no existen, pero sus palabras y sus acciones son sacadas textualmente de videos, grabaciones, talleres y recorridos que se llevaron a cabo en la región (Ojeda et al. 2016, p.84).

El título *Caminos Condenados* referencia una frase coloquial utilizada para referirse a la desaparición de los caminos, que antes de la restitución de tierras y la compra de terrenos a cargo de la empresa privada, transitaban los habitantes. Las sendas que en la actualidad no pueden utilizar, por la privatización y la reconfiguran del espacio, gracias a las nuevas delimitaciones de propiedad. La frase se vuelve una metáfora sobre la incertidumbre en la que viven los habitantes de Montes de María, sobre el destino de sus casas, cultivos y familias.

Este relato no solo es una manera de socialización de la investigación etnográfica. Entendido en términos artísticos, también es un esfuerzo por representar las pequeñas comunidades en el centro de las grandes discusiones sociales, o políticas. A diferencia de otros referentes, *Caminos Condenados* no es un trabajo sobre el recordar, se orienta más bien en funcionar dentro de la sociedad actual y los temas por los que pasa el país directamente, para así propiciar debates de los cambios que como

comunidad nos interesan. Este cómic es sin duda un buen punto de partida para pensar el papel que cumple el relato local, en la esfera pública y educativa.

Mirar de manera analítica los procesos inmediatos a nosotros, puede ayudarnos a darle sentido a cómo nos miramos, ayudando a comprender las posibilidades de acción frente al contexto.

Este proyecto evidencia que participa de una cadena de acontecimientos mucho mayor; es decir, encuentros con la comunidad de la que habla, trabajo académico, difusión de lo que trata, hasta llegar a convertirse en novela gráfica. Su metodología, fundamento académico y la manera en que consigue comunicar sus intereses a porta al visibilizar la importancia de construir imaginarios y diálogos referidos al contexto, y la forma en que quisiéramos vivir, ya que son necesarios procesos de autoafirmación constante.

Ciervos de Bronce (2014) / La Silueta Ediciones / Camilo Aguirre.

Camilo Aguirre es un artista caleño actualmente radicado en la ciudad de Bogotá, sus proyectos artísticos relacionados con la ilustración y el cómic se caracterizan por un interés en aspectos biográficos de personas cercanas a él, como su padre o su abuelo. El trabajo de Aguirre demuestra preocupación por la historia local, en ellos reconstruye el pasado dándole una interpretación personal en imagen y texto.

Ciervos de Bronce (Fig. a48-a50) es una novela gráfica corta, que trata sobre los acontecimientos que llevaron a la exterminación de los miembros de la organización sindical en que participó el padre de Aguirre. En el relato se evidencia la presión de fuerzas Estatales sobre el grupo; sucesos, que él nos presenta en dibujos sencillos y estilizados acompañados de globos de texto escritos con una tipografía mano alzada, realzando el rasgo *experimental* que le imprime a su estilo gráfico.

Cleveland (2015) / Havey Pekar, Joseph Remnant.

“*Cleveland*” es la última novela gráfica escrita por Havey Pekar antes de su fallecimiento en 2010, el célebre autor del cómic autobiográfico es recordado por obras icónicas del género como *American Splendor*, serie de cómics en los que Pekar relataba su vida diaria de trabajador estadounidense, sus fracasos y pequeñas alegrías, ganando importancia por venir a constituir un ejemplo contundente de narración personal.

Cleveland es un relato enérgico sobre su ciudad natal, en la cual residió hasta su deceso. Junto a los detallados dibujos del ilustrador Joseph Remnant, él autor nos invita, través de su mirada, a ser testigos de la historia de la ciudad conforme pasan las páginas del cómic.

Pekar, colocándose a sí mismo como personaje (Fig. a51), cuenta el pasado de la que fue una de las capitales más prosperas de Estados Unidos, paulatinamente convertida en una ciudad olvidada. El lector, es espectador de sus recuerdos, los lugares significativos para él, y cada uno de los acontecimientos que desde su visión marcaron la historia de un pueblo que ha sobrellevado el progreso industrial, el cultural, el racismo, la crisis económica, etc.

La obra se puede circunscribir en el género del cómic documental, convirtiéndose en un híbrido con el autobiográfico, pues al mismo tiempo Pekar trata momentos de su vida personal siendo la perspectiva desde la cual va hilando el transcurrir de la historia. *Cleveland* se convierte así, en un importante documento social, que dota de imagen e imaginario un espacio, su arquitectura, su gente y sus tensiones socioculturales, reflexionando sobre su origen, y el posible futuro que le guarda el presente (Fig. a52); asumiendo una profunda actitud sociológica; al repasar pasajes históricos, se esfuerza por retratar la vida del ciudadano común, elaborando una interpretación de lo que para el autor significaba su situación personal y de cómo el ciudadano asumía sus dificultades.

Los dibujos de Josehp Remnant son detallados, sin llegar a rozar el estilo fotorrealista, pues el dibujante opta por acercarse a la caricatura, con retratos simplificados de los protagonistas y espacios en que conviven, dotándolos de carácter, capaces de expresar sensaciones sobre las distintas circunstancias encontradas en la novela (Fig. a53). Con un nivel de complejidad gráfica admirable, recuerda el grabado en punta seca, pues son ilustraciones en blanco y negro (tinta china) logradas gracias a tramados de líneas, representan texturas y claroscuros; Haciendo notar, una esmerado examen del espacio, casas, calles, barrios, autos, personas y su forma de vestir. Complementando la intención de circunscribir dentro de un contexto determinado lo que se cuenta, convirtiendo la obra en un documento de historia local, retratando el espacio vital de la vida diaria.

Considero que la oralidad juega un papel importante en esta obra, pues parece que el lector acompaña al personaje a dar un paseo por las calles de su barrio, pareciendo una conversación dibujada, donde cada viñeta se encuentran realizados con la intención de que el lector se sienta contemplando lugares de los que se habla, presenciando la realidad de aquel pueblo perdido en medio del progreso que impulsó, y luego le dio la espalda.

Podrían categorizarse los dibujos en tres grupos: en el primero nos encontramos con dibujos referidos al tiempo presente en que el autor camina por las calles, se trata de viñetas en planos medios o panorámicos que hacen sentir que vamos junto al protagonista. En ellos apreciamos las calles de la ciudad en la actualidad, mientras leemos sus palabras. En el segundo podríamos agrupar ilustraciones referidas al contexto propio (político, social, cultural, económico), en su mayoría de planos generales donde vemos personajes que desarrollan sus actividades cotidianas en las calles o edificios, además de encontrar algunas en planos cerrados donde se representan hitos históricos (protestas, ocupaciones policiales, incendios) o personajes ilustres (empresarios, políticos, locutores,

deportistas, etc.). Finalmente se encuentran viñetas en planos cerrados, referidas a la vida personal de Peker (Fig. a54).

Cleveland es un buen trabajo documental y periodístico en forma de relato gráfico, con un lenguaje visual donde importa qué se presenta y el cómo se presenta, ya que el estilo visual y el literario se complementan para que se perciba lo expuesto con verosimilitud, tratando el profundo vínculo que guardamos con el lugar en que vivimos.

Cleveland es un interesante documento de historia local, engrana macro-micro relato con un tono sencillo subrayando la vida individual dentro de la común que experimentamos junto a otros; Su lectura desemboca en la toma de conciencia, de formular preguntas sobre Cali; y la situación por la que atravesaba durante los años sesentas la comunidad a la que pertenece Orfilia Chara, con base en el estudio de acontecimientos que configuraron el barrio, pensando la manera de plasmarlos.

Notas al Pie de Gaza (2009) / Joe Sacco

“*Notas al Pie de Gaza*”, del maltés Joe Sacco (Fig. a55) es probablemente una de las novelas gráficas que mayor impresión me ha causado leer en los últimos años, no solo por su tremendo volumen, o la investigación que supone, sino por proponer un análisis de la forma misma en que se construye la historia, la memoria colectiva, la importancia de dar imagen a hechos pasados, y voz a la historia de los habitantes de un espacio concreto.

La novela gráfica, escrita y dibujada en el formato de crónica periodística, es resultado de la investigación de campo y archivística (Fig. a56) que Sacco hizo en Franja de Gaza, sobre dos hechos ocurridos en el año de 1956, luego de la ocupación militar israelí.

En la primera parte del libro, reconstruye las trágicas consecuencias que trajo para los palestinos la incursión militar israelí en la ciudad, y campamento de refugiados, de Khan Younis el 3 de noviembre. Mientras, en la segunda parte habla de los hechos en que resultaron muertos, según informes oficiales, 111 palestinos en la ciudad de Rafah, a manos de militares israelíes el 12 de noviembre. Dos historias relegadas a un segundo plano, gracias a la interminable lista de sucesos ocurridos en el camino del enfrentamiento bélico palestino-israelí, y que no se han investigado lo suficiente para esclarecer lo ocurrido, según palabras del autor en el prólogo a la sexta edición publicada en 2015 (Sacco, 2015).

Valiéndose de un estilo gráfico de caricatura, en blanco y negro, altamente influenciado por las ilustraciones de Robert Crumb (Fig. a57), presenta una historia con un detalle visual contundente, consignando en sus dibujos espacios, personas, testimonios e incluso momentos vividos por él en Gaza.

A pesar de ubicarse en un punto de vista más próximo al palestino, el autor logra de una manera lucida conservar distancia de relator. Lo que hace especial la novela, es la presentación de lo que comunica, Sacco pone en jaque la versión oficial de los hechos rebatiéndolos, al colocar a dialogar distintos puntos de vista sobre ellos, disponiendo en un mismo plano el relato oficial de lo ocurrido y el de testigos, reconstruyendo sus versiones en las páginas (Fig. a58), dando voz a otros protagonistas, construyendo una narrativa polifónica, estrechamente vinculada a su metodología de creación, basado en contrastar fuentes.

Este comic fue un punto de quiebre en la construcción del estado del arte del proyecto, siendo una interesante manera de pensar la veracidad de la historia, su importancia, usos y significados cuando es convertida en instrumento de validación de las acciones de un grupo social sobre otro. Además de

compartir en las páginas de sus cómics apartes de su proceso de creación, técnicas de recolección de datos, contraste de información y método de trabajo técnico.

Esa particular manera de elaborar la narración grafica supone un interesante ejercicio de escritura-dibujo, y un activo proceso de lectura del lector, que se encuentra con un libro que invita a llevar una investigación propia entorno a la historia, para debatir el contenido de la obra.

Leer esta novela hizo pensar en las viñetas y las unidades de significado de los cómics, su forma de operar y elementos visuales, como el uso del texto junto a la imagen, posibilidades para la parte formal. Así se guarden distancias respecto al estilo de ilustración y el formato de novela gráfica, la metodología de trabajo y la manera en que interactúan distintos elementos en función de la crónica documental en *Notas al Pie de Gaza* son elementos que se rescatan, junto a la manera en que crea imágenes, salvando de la desaparición testimonios a los que asigna una secuencia de ilustraciones antes inexistente, siendo un ejercicio de reconstrucción visual, que juega un papel importante, ya que enuncia uno de los retos afrontados por el dibujo al momento de fungir como medio para la recuperación del relato oral.

La Imagen Perdida, 2013, 90 min (The Missing Picture)

Es un documental de autor dirigido por Rithy Panh, quien durante el régimen comunista del Pot Pol de la Kampuchea Democrática en Camboya huyó de su país. Tras la caída del régimen y sufrir el exterminio de su propia familia en campos de concentración, Panh regresó a su país con la intención de realizar una película de lo sucedido a sus familiares.

El director realizó una exhaustiva investigación en la que recolectó testimonios de familiares sobrevivientes y personas cercanas a él, además de buscar documentos y registros audiovisuales de los hechos vividos en su país. Al no encontrar documentación para su proyecto, el autor toma la

decisión de contar la historia en dioramas, y modelos de sus familiares, moldeados en barro y pintados a mano (Fig. a59). *La Imagen Perdida* demuestra la necesidad de reconstruir el pasado a pesar de no contar con imágenes verídicas que lo comprueben; ya que muchas de las cintas, fotografías y demás fueron destruidas durante la caída del Pot Pol.

El filme, narra la historia de la familia del director, desde momentos previos a instaurada la Kampuchea Democrática (Fig. a60). Centrado en la vida familiar desarrollada en una gran casa, vamos viendo como ese estado de cosas va cambiando conforme el ejército de los Jeremes Rojos toma el poder.

Para el director, no encontrar documentación se convirtió en un problema a resolver, planteando una metáfora sobre el derecho a la memoria de un hecho sufrido y poco reconocido, creando una obra audiovisual de hechos que se intentaron borrar (Fig. a61).

El relato de la película lo articula una voz en off que cuenta las vivencias de los protagonistas y sus pensamientos íntimos, interactuando en ocasiones con testigos que entran en cámara, rompiendo la ficción de las escenografías y pequeñas figuras de barro. Se trata de un ir y venir entre el relato de la memoria que era necesario capturar por algún medio, y las conversaciones que nos traen al presente vivido por los ciudadanos de la República Popular de Kampuche, sobrevivientes de periodo del Pot Pol.

Javier Rodríguez Pino (Chile, 1981)

Licenciado en educación de las artes plásticas, docente universitario de pintura y dibujo, master en producción artística de la Universidad Politécnica de Valencia y Artista plástico.

En su producción visual, Javier Rodríguez, explora límites entre el cómic, la gráfica política y el documental, mezclando información de diversas fuentes (periódico, audiovisuales, archivos públicos,

entrevistas, fotografía, noticieros de tv, etc.) rehaciendo imágenes y textos que extrae, para crear obras que define como documentales dibujados.

Gran parte de su trayectoria la ha dedicado a temas de la historia reciente de Chile; por ejemplo: la dictadura militar, grupos insurgentes, movimientos estudiantiles, entre otros hechos que representa en el formato del cómic, socializando información que conecta gracias a sus distintos elementos (viñetas, globos de texto, onomatopeyas etc.), aprovechando el dibujo como herramienta documental, recordando la crónica gráfica, al aplicar un estilo de dibujo fotorrealista, técnica que relaciona con la necesidad de mantener la verosimilitud de lo que retrata, haciéndolo creíble.

Un ejemplo de su trabajo es “666” (2014) (Fig. a62, a63). La historia de un viaje a la Antártida que el gobierno español de la época, patrocinó a Augusto Pinochet, reafirmandose como líder político. La historia se cuenta a través de dibujos basados en fotogramas de la película *La Profecía* -famosa por presentar el nacimiento del anticristo- y secuencias extraídas del documental en que se registró el viaje, ambas piezas audiovisuales de 1976, combinando las fuentes para proponer una reflexión sobre el mal y la figura de Pinochet, según comenta el propio artista⁹.

El dibujo permite entonces, repensar las implicaciones históricas, sociales, ideológicas o políticas de recordar un acontecimiento a través del imaginario visual, de ahí la importancia de elegir una estructura cercana al cómic, pues este formato obliga al espectador a leer la obra, sumergiéndose en ella, de la mano de códigos familiares en la cultura popular.

⁹ Visto en, *Javier Rodríguez: 666 en Metales Pesados*, (17, Jul. 2014), Leedor.com, (En línea) disponible en <http://leedor.com/2014/07/17/javier-rodriguez-pino-666-en-metales-pesados/>

En la entrevista “*Artishock Artistas, a los Artistas: Javier Rodríguez y Cristóbal Lehyt Sobre el Dibujo*” (Artishock, 2015), Rodríguez expresa su interés por lograr que el espectador tenga un proceso de interpretación personal, similar al que él vivió al confrontar las fuentes, suponiendo el estudio detenido de algo que tal vez se ha olvidado, ubicando la imagen en un espacio discursivo de debate público.

Otro de sus proyectos que vale la pena reseñar es “*Fantasma*” (2015) (Fig. a64), una serie de dibujos y textos, de 50 x 35 centímetros, donde relata la historia del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (Fig. a65) –una de las guerrillas más emblemáticas de Chile-, fuertes opositores al régimen de Augusto Pinochet.

La intención del artista, más allá de informar sobre la existencia de sus protagonistas, es poner sobre la mesa su significado actual, comentando las razones que pudieron llevar al fracaso de las intenciones políticas del F. P. M. R. Exponiendo imaginarios visuales que perduran de las acciones de aquel grupo, activo de 1983 a 1999 (Fig. a66, a67), analizando las representaciones de la insurgencia chilena, asumidas en el imaginario popular gracias a los medios de comunicación.

Para el desarrollo del trabajo de grado, en su conceptualización y diseño metodológico, este artista es un importante referente, porque su producción gráfica reflexiona sobre el imaginario visual y la memoria, destapando otros puntos de vista de la historia colectiva; encajando de manera lucida la pertinencia técnica, rehaciendo elementos que retratan el pasado para presentar una interpretación propia de los temas, demostrando la plasticidad de la historia y el enfrentamiento discursivo continuo en su construcción.

Emigrantes (2006) / Shaun Tan (Australia, 1974)

Shaun Tan, es un artista visual e ilustrador profesional, titulado en la Universidad de Washington, en literatura inglesa y Bellas Artes. Con la editorial Barbara Fiore ha publicado libros álbum como: *La Cosa Perdida*, *Cuentos de La Periferia*, *Los Huesos Cantores*, *El Árbol Rojo*, *Memorial*, *Los Conejos* y *Emigrantes*, mientras en paralelo lleva su carrera de artista plástico, además de participar en dirección general y dirección de arte, en largometrajes y cortometrajes animados.

Su obra se convirtió en un importante referente artístico, al contribuir a esbozar algunos conceptos clave del dibujo, y el estudio de archivos históricos o personales con intenciones artísticas.

Emigrantes (Fig. a68) es un libro álbum que carece de la utilización del lenguaje escrito, pareciendo un álbum fotográfico (Fig. a69), en él, nos cuentan la historia ficticia de un personaje que viaja a un país extraño con la esperanza de mejorar su situación y la de su familia.

Para crear la historia del libro, el autor entrevistó personas que fueron migrantes, y a su propia familia. Mientras que para los dibujos, que se hicieron en un estilo fotorrealista, se basados en fotomontajes, escenas actuadas para ser fotografiadas, y reconstrucciones de fotografías antiguas, como la del puerto de Nueva York a principio del siglo XX (Fig. a70). Para ello, emprendió una investigación archivística en que visitó el Archivo Histórico de Ellis Island de Nueva York (Tan, 2011b) y otros bancos.

El uso del estilo fotorrealista, se explica por su interés en crear un mundo convincente, al querer metaforizar un drama social, a pesar de tratarse de una historia ocurrida en un mundo fantástico (Fig. a71) (Tan, 2011b, p.42); demostrando la necesidad de estudiar la congruencia entre estilo visual y lo

que se quiere comunicar al lector, alentando el estudio técnico constante, para el caso de *La Segunda Oleada: Orfilia Chara Partera en el barrio Unión de Vivienda Popular de Cali*.

En lo conceptual es un ejemplo del vínculo entre álbum fotográfico e identidad. Tan, ha manifestado que inicialmente al conceptualizar *Emigrantes* pensaba en la idea de pertenencia, y poco a poco llamó su atención el álbum fotográfico, como un ejemplo material de ese concepto, puesto que es un dispositivo que contiene imágenes que atestiguan una experiencia de vida, un imaginario sobre nosotros, nuestra familia y territorio. Me parece importante subraya aquel aspecto, central en la forma en que se crean y experimentan los álbumes fotográficos personales, ya que para mí, dibujar a partir de él, es actualizarlo su contenido como testimonio social.

La metodología descrita en *Esbozos de Una Tierra Sin Nombre: El proceso de Creación de Emigrantes* (Tan, 2011b), es un buen ejemplo de trabajo del que aprender, ya que Tan acepta el valioso potencial metafórico que guardan los documentos históricos; asimismo, entiende que el dibujo es un proceso creativo del cual participan la imaginación y la observación de la realidad, agregando que toda historia narrada se mueve en esa misma tensión, necesaria para nuestra experiencia, pues imaginar un relato es imaginar lo que somos o podríamos llegar a ser.

Referentes para la forma

Me gustaría puntualizar que los dos últimos referentes artísticos vistos, resultaron más cercanos a la propuesta formal del trabajo de grado, sin desconocer que la configuración del estado del arte fue enriquecedor, fortaleció competencias en la parte investigativa, el estudio del dibujo, y la evaluación de las soluciones plásticas por las que se optó.

Aunque con intensiones distintas, ambas figuras se caracterizan por ahondar en la recuperación de fuentes de información que traducen en dibujos a grafito, con un estilo fotorrealista, ayudando a argumentar la importancia de utilizarlo para el proyecto; pues es un elemento que denota verosimilitud, e igualmente favorece la identificación sensible del observador con el proyecto, materializado en una serie de dibujados que son una especie de crónica documental, para el cual, un nivel adecuado de realismo es pertinente.

Método

Para la creación de *La Segunda Oleada: Orfilia Chara Partera en el barrio Unión de Vivienda Popular de Cali*, se escogió un diseño metodológico de investigación de campo, centrado en la recolección de datos, principalmente de fuentes primarias, con el objetivo de conformar un archivo de trabajo.

Así, el eje transversal de la investigación fue la fuente oral, su documentación en medios audiovisuales, con el fin de delimitar un espectro de acción e hitos. Además, de dar una coordenada a los alcances de la propuesta de tesis, identificando temas, objetos e información, generando una base consistente.

Una ventaja para el método escogido, fue sin duda que el investigador es habitante del sector del que se habla, además de que su desarrollo se sustenta en fuentes familiares, posibilitando acceso directo a estas, con un punto de vista próximo. Encontrando su mayor fortaleza en concebirse a manera de diálogo, coadyuvando a apropiar conocimientos significativos en la comprensión de datos no tratados en otros bancos –bibliotecas, archivos históricos-. En *La Voz del Pasado: La Historia Oral*, Paul Thompson (1988) recalca la importancia de la investigación del relato oral, como proceso de aprendizaje y debate de diversos puntos de vista; señalando, que la investigación de él, debe ser

entendida como una labor donde se pregunta por un tema que domina otra persona, quién sabe más de algo, con el objetivo de absorber e interpretar ese conocimiento para preservarlo, problematizarlo o comunicarlo, obligando a establecer relaciones no subordinadas con quien se entrevista o conversa.

Ese enfoque ayuda a apuntar que la perspectiva del proyecto busca reconocer la comunidad del barrio Unión de Vivienda Popular, desde la voz de Orfilia Chara, antes que la mirada de quien investiga; evocando procesos de autoreconocimiento, como la construcción de sus espacios de vida diaria, proceso social en que los habitantes de una comunidad, impulsan su propio desarrollo, validación, empoderamiento e inclusión según sus expectativas.

Al tratarse de reconstruir la historia de la comunidad, tomando la voz de uno de sus miembros; resulta sustancial aducir, tal como lo expresa Thompson, que mediante la historia local de una ciudad, un pueblo busca un sentido de los cambios en su carácter, haciendo posible que sus habitantes comprendan su estado actual, identidad y posibilidades de autodeterminación; asimismo, la historia de la familia permite a las personas reconocer qué les pertenece, y cómo hacen parte de su entorno (Thompson, 1988, p10).

Es por ello, que la creación de un imaginario visual sobre el barrio es relevante, pues abre camino a percatarse de su compleja realidad social, instaurando una lectura en el campo de la representación simbólica, reubicando imágenes que manifiestan sucesos de la vida cotidiana en un nuevo imaginario, antes invisible.

Considerando lo anterior, se pusieron en marcha, paralelas al trabajo de taller, distintas etapas según las técnicas de recolección de datos y procesamiento de la información convenientes al diseño metodológico (entrevistas, fotografía, fichas de visitas, transcripción, notas etc.).

Cada una de estas fases contiene actividades relacionadas con los objetivos específicos. Por ejemplo, en la etapa previa de escritura e indagación para elaborar el anteproyecto de grado, se efectuaron entrevistas exploratorias con el fin de reconocer el campo sobre el cual se trabajó. Se programaron visitas a hemerotecas, revisando fuentes hemerograficas de la década del sesenta, además de consultar investigaciones, ensayos y artículos, con la meta de complejizar ideas preconcebidas.

Sobre el Proceso de Indagación

Al desarrollar el proyecto con la intención de complejizar la mirada sobre el barrio y su historia, la observación de diversos ejemplos de naturaleza similar al trabajo de grado favoreció la apropiación de distintos métodos, replanteando la mirada según se va trasformando el cumplimiento de los distintos objetivos específicos.

Cuando apenas tomaba forma el trabajo, se había determinado ceñirlo a recuperar imágenes provenientes de álbumes fotográficos familiares, especialmente los de mi abuela. Ese eje central se vio en la necesidad de adaptarse a la realidad, declinando parcialmente el presupuesto por razones aparecidas en medio de la recolección de datos.

El mayor motivo es, que se consideraba ingenuamente que el álbum familiar contenía una riqueza fotográfica que aunaba de manera continua acontecimientos sucesivos comunicados por fuente oral, al igual que toda clase de testimonios de las circunstancias vividas por las personas. Expectativa que resultó falsa, al menos en parte, en primer lugar por el hecho de que la gran mayoría de familias que dieron forma al barrio, en los años sesentas no tenían acceso a una cámara fotográfica, impidiendo una documentación constante -directa o indirecta- de su espacio diario.

Por con siguiente, y ya que la fotografía no ganó mayor accesibilidad y presencia hasta llegados los años ochenta, los testimonios fotográficos encontrados de los casi veinte primeros años del barrio fueron escasos (al menos para los alcances del presente trabajo), un vacío que fue necesario llenar.

Otra causa de la inconsistencia de los álbumes, es que por lo general la toma fotográfica la realizaba un fotógrafo, a quien se le pagaba por piezas puntuales que le interesaban a la familia; este, a su vez entregaba los trabajos pagos, y en muchos casos se deshacían de cantidades de archivos por considerarlos innecesarios, además de las dificultades para almacenarlos, etc.

Existen otros factores que pudieran enumerarse, como por ejemplo el incendio sufrido por el sector a inicios de los años setentas, en que la conflagración arrasó con ranchos completos consumiendo enseres, entre los cuales es posible que se encontraran imágenes históricamente valiosas para el patrimonio de la ciudad.

A lo anterior se suma la pérdida, un ejemplo de esta posibilidad, es el caso de una fotografía descrita por Orfilia Chara, en la que, según cuenta ella, se le veía asistiendo un parto, dicha foto no existe ya que pertenecía a otra familia difícil de ubicar, agregando que nunca se hizo una copia de la foto.

Una acotación final sería, que de todo no existe imagen, pues lo que se elegía fotografiar eran circunstancias puntuales, en su mayoría consideradas trascendentales, o momentos en el que se tenía oportunidad de contar con un aparato fotográfico, discriminando tajantemente sobre lo que se preserva y lo que no.

Resultó interesante bajo lo comentado hasta aquí, pensar ciertas restricciones al dominio, creación y divulgación de la imagen, marcando un punto de inflexión en la perspectiva del trabajo, cambiando

sustancialmente lo presupuesto en el anteproyecto. La realidad encontrada, al mismo tiempo reafirmó la consideración de crear un documento para preservar, al menos en parte, la historia del nacimiento del barrio.

Sobre la Construcción del Archivo, Imágenes y Documentos

Al enfrentar dificultades como lo enunciado anteriormente, se determinó reorientar el interés central de la recolección de fuentes, recuperando otras que reposan en diferentes bancos de información, hemerotecas o archivos históricos, revisando especialmente periódicos; para conciliar un dialogo que abrazara elementos extraídos de la fuente familiar y la institucional. Aquí llamó la atención la poca documentación referida al barrio, consignada en los archivos públicos (Archivo de Patrimonio Fílmico y Fotográfico del Valle del Cauca).

En este punto los documentos de mi abuela, utilizados para crear un archivo propio, me hicieron entender ciertas tensiones existentes entre los diversos tipos de documentos, a través de los que se representa el pasado; ya que, los álbumes fotográficos son también archivos históricos, y estos en general, son en un sentido formas de organizar un tipo de información, con una dimensión histórica, perteneciente a un marco cultural determinado; y al no ser oficiales, estos tienen la capacidad de contar relatos variados de la historia, abriendo puntos de vista alternativos sobre eventos que marcan una sociedad¹⁰, en otras palabras Yamid Galindo Cardona (30 Sep. 2015) comenta que el archivo, personal o institucional, es un lugar social, y pasa a ser un lugar de interacción, del imaginario colectivo, con un significado social y político¹¹.

¹⁰ La comprensión de estas consideraciones tuvo lugar en la charla de Katia González, *Investigación y Archivo de Artes Plásticas*; presentada en el encuentro *Diáspora Entre las Artes y los Archivos: Investigaciones Artísticas Sobre Archivo y Memoria*, organizado por el Museo la Tertulia, Cali, 3 de agosto de 2015, video grabación archivo personal del autor.

¹¹ Pude apreciar de esa manera el álbum fotográfico, gracias a aportes vistos en la ponencia de Yamid Galindo Cardona, *Cesó la Horrible Noche, El color documental del Bogotazo* (30 Sep. 2015), presentada en el *Seminario de Crítica y Análisis de Cine Colombiano*, organizado por Cinemate Universidad del Valle y la Escuela de Comunicación Social, Cali, 28 de Septiembre a 2 de octubre 2015. Para una lectura completa de este trabajo puede consultarse la revista *Nexus Comunicación*, de la Escuela de

De tal manera se optó por construir un banco digital/físico de documentos dividido en tres categorías: uno referido a la familia/Orfilia Chara (imágenes fotográficas y no fotográficas)(Fig. b2, b3); un segundo grupo referido al barrio (Fig. a84, b4, b5, b6); y un tercer grupo que reúne documentos, escritos y formatos susceptibles de ser dibujados (Fig. b7, b8, b9, b10), apuntando que el dialogo propuesto, se redirigiera a pensar sobre la no imagen de la historia y la necesidad de la misma, mediando con el proyecto de creación, dibujando documentos existentes, rehaciendo documentos perdidos, e incluso generando nuevos para ilustrar momentos que lo requerían. La clasificación aclaró los recursos disponibles para recrear visualmente el barrio preguntando el ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Por qué? y ¿Quién? de cada imagen, identificando contexto y circunstancia de la misma.

En cuanto a la recolección de fuentes gráficas de periódicos y otros, se programaron visitas, principalmente a la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, que cuenta con una sala de material bibliográfico dedicado al Valle del Cauca, donde además de información histórica de Cali, podemos encontrar una sección dedicada a la historia de los barrios. En general, los tomos de los barrios son un volumen descriptivo de cada uno, pero resultó enriquecedor marcar un punto de partida con el de la Unión (Fig. b1). En él se encuentran imágenes con las que se esbozó una idea visual, no sólo del aspecto del barrio en los sesentas, sino también una sobre el estilo para los dibujos finales. El hallazgo del documento, un libro fotocopiado que contiene imágenes y texto, hizo considerar para la parte plástica, recuperar el aspecto de la fotocopia, la fotografía vieja y el documento, afirmando la fuente original con un tono emotivo, gracias a la característica plástica del lápiz de grafito.

Comunicación Social de la Universidad del Valle, número 19, Sep. 2016 paginas 40-59, donde se publicó posteriormente, también el artículo en formato Pdf en <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/663/785>. En el presente texto me remito a grabaciones y apuntes personales tomados el día de la ponencia.

Las visitas a los archivos hemerográficos se sujetaron a la siguiente metodología: al momento de revisar los documentos se anotaba el lugar de consulta, se fechaba el día de la visita, escribiendo el nombre del periódico revisado, el año y el día de publicación del mismo. Bajo esos datos se apuntaban los artículos o titulares que llamaran la atención, anotando la página en que se encuentran y alguna reseña personal para relacionarlo, al terminar se proseguía a fotografiar encabezados e ilustraciones (dibujos o fotos) (véase Anexo 2.1 pág. 83).

Las Entrevistas

La idea del trabajo de grado tiene su origen en una serie de conversaciones con mi abuela, ocurridas en 2013, en ese entonces siempre que la visitaba, preguntaba cosas sobre su vida. Pronto tuve la idea de registrarlo en video.

En ese entonces no tenía intención de hacer algo con el material, desconocía las razones que me impulsaban, tal vez tenían relación con la sensación de no querer que el tiempo borrara su imagen de mi memoria, o quizá eran sólo excusas para escuchar a mi abuela, no lo sé.

Posteriormente, al momento de ingresar a *Trabajo de Grado I*, las videograbaciones y audios que hice en me ayudaron a comprender que se trataba de un interés en el relato oral. Registrar aquellas narraciones, en el fondo era un modo de manifestar la necesidad de conservar la memoria viva. En conclusión, se determinó que la entrevista en soporte audiovisual, era la técnica de recolección de información adecuada para el salvamento de la fuente oral, facilitándome otra fuente visual resultante del proceso de investigación.

En esa vía, se estudiaron modelos de entrevista, y técnicas de transcripción, para garantizar una adecuada recuperación de información. Sintetizando entrevistas y conversaciones, con el objetivo de

estructurar un guion literario, luego de transcripción, comparación, análisis y contraste con fuentes externas.

En el modelo de entrevista escogido, se describe en el título de la entrevista: quien es el entrevistado; quien la realiza; bajo qué intereses; cuándo se realiza (fecha), cuál fue la duración (en minutos) de la entrevista, cuál es el formato de captura de la entrevista (audio, video, manuscrito), comentando la profesión o actividad del entrevistador, reseñando lo que impulsa su realización y el tema particular a preguntar, agregando una descripción del contexto en que se efectúa, enumerando si ya existen encuentros previos, y cuál es el enfoque particular de la entrevista transcrita, con el fin de identificar fácilmente qué temas se encuentran en cada una, agilizando la etapa del procesamiento de información al volver a las entrevistas para extraer datos.

Igualmente hay que tener claro que la transcripción de la entrevista debe hacerse de manera literal, sin modificar su contenido, rescatando palabras, acento y modo de hablar del entrevistado, del mismo modo referir acontecimientos ocurridos, interrupciones, silencios, risas, etc. (ver Anexo 2.2 pág. 84).

Escritura del Relato *La Segunda Oleada*

Una de las necesidades subordinadas era procesar la información para escribir un texto que funcionara como guion literario, estableciendo de manera clara lo que se traduciría en imágenes. Los métodos que se aplicaron en este punto fueron: organizar la información en mapas conceptuales de hechos descritos y hacer recortes de papel en que escribían momentos clave, que mezclaba en diferentes líneas de tiempo.

Luego de escribir varias versiones en que narraba detalladamente el testimonio, decidí resumir toda la información en un texto corto con la voz de mi abuela, como si se tratara de una entrevista en que

ella habla; evocando el dialogo en medio del que fue pensada la creación visual, queriendo abrir espacios para que la historia sea contada por otros rostros (Para el texto final, Véase Anexo 2.3).

Sobre el Proceso de Dibujo, Construyendo la Narración Visual

El proceso creativo siempre implica un estudio continuo de lo que se quiere hacer; termina produciendo una cantidad de material adicional que sustenta el resultado final. Para este caso, en ese camino fue necesario bocetar posibles composiciones, antes de proceder a ejecutar un trabajo definitivo; estudiar el dibujo y la manera adecuada de representar el tema; estudiar literatura; tomar apuntes de detalles que tal vez terminaron siendo descartados o incluidos, antes de encontrar la forma final del trabajo.

Procesos que por lo general no resultan definitivos, ni cierran completamente los intereses de un proyecto, quedando en el camino rutas que no fueron tomadas. Es así, que la etapa práctica fue un proceso de estudio, apropiando diferentes aportes de ejemplos vistos.

Consideraciones personales

El dibujo es la técnica artística más antigua que existe, se encuentra estrechamente ligado a la historia humana, a sus cambios culturales e invenciones tecnológicas, imprimiéndole innovaciones, como lo entendemos, vemos y practicamos. En la actualidad existe diversidad de procesos aplicados a la producción gráfica y visual, cada uno con sus cualidades expresivas únicas, siendo probablemente el lápiz de grafito la más común y con la cual hicimos nuestro primer garabato.

El gusto por esta técnica lo aplique de manera ingenua en distintos momentos de la vida; cursar la Licenciatura en Artes Visuales me permitió redescubrir sus posibilidades, como medio artístico de expresión y herramienta didáctico-pedagógica; aprendiendo su importancia para nuestra experiencia individual, la percepción que tenemos de la realidad y la cognición.

Muchos de los cursos vistos en la universidad me confrontaron con el aprendizaje del dibujo, adquiriendo competencias que pueden sustentar el desarrollo de proyectos de creación o enseñanza del mismo, entendiendo su dimensión histórica y cultural. Materias como *Dibujo 1, 2 y 3*; *Grabado*; *Dibujo de proyectos*; *Técnicas de Ilustración y Narración Gráfica* (los dos últimos vistos en el Departamento de Diseño Gráfico de la Universidad del Valle) son antecedentes académicos, espacios utilizados para indagar inquietudes personales. En ese sentido, este proyecto, significó la oportunidad de profundizar en temas que me ocuparon anteriormente, intentando que confluyeran en un mismo propósito.

Elegí trabajar con recursos materiales mínimos, lápiz y papel (para una ampliación de los materiales de trabajo véase Anexo 3: Materiales), pensando que es una técnica capaz de propiciar encuentros y empatía con un posible observador, admitiendo representaciones de la realidad sencillas o complejas.

Es interesante anotar como comenta Javier Rodríguez Pino, que el dibujo es algo común a todas las personas, todos dibujamos en la infancia y es además una técnica fácilmente cautivante, contemplable y admirable; que tal vez nos recuerda algún lazo emocional con la naturaleza humana o la infancia, gracias a su elaboración manual (Rodríguez, Artisshock entrevista), lo cual lo hace completamente vigente. Se puede decir entonces, que el dibujo en lápiz de grafito, es la técnica que hace comunicable plásticamente la investigación realizada, imprimiéndole carácter humano.

Bocetos, Cuadernos

Podría pensarse que decidir redactar un texto antes de dibujar limitó el proceso creativo, pero se escogió precisamente un tipo de escritura muy sencilla para dejar un amplio margen, en que el dibujar pudiera ser un proceso casi independiente, creando un correlato; ligando la escritura, que es

un método de organización del pensamiento, con la recuperación de la palabra hablada y la narración visual, con la recuperación de las emociones experimentadas en el testimonio visual.

La Segunda Oleada se escribió y dibujó manteniendo proximidad con el formato de la entrevista, moderando un puente, para escenificar en el dibujo una experiencia cercana a la de ver hablar a otra persona (Fig. a86, a85) en que el entrevistador también revive recuerdos y crea sus propias imágenes mentales. Esa propuesta nace también de un impulso por registrar productos documentales que el mismo proceso terminó creando (videos, fotografías, etc.), como lo señale en la unidad dedicada a comentar la entrevista.

Pensar el texto en ese tipo de voz creó una estructura en la que tenía más libertad al momento de dibujar. En esa medida quería que el proyecto terminara siendo una especie de recreación en que el presente se sugiere.

Al ser un trabajo de recolección de información que combinó trabajo técnico, obligó a practicar el dibujo de manera mixta. Inicialmente, comencé trazando ideas preguntándome cómo representar el tema, esto en bocetos sencillos (Fig. a72, a73); a pesar de que siempre fue un objetivo trabajar sobre fotografías, quería imaginar cómo ilustrar la investigación ¿Qué imágenes se requerían? ¿Cuáles tenía que inventar?

Las notas tomadas en las visitas y entrevistas, solía acompañarlas de pequeños bocetos, buscando ideas sobre qué significa la creación de un barrio. En ellos que quería tener conceptos visuales de grupos humanos construyendo casas o reunidos, allí esboce actividades que me contaban y momentos de la historia que luego incluí (Fig. a74, a75).

Llevar un cuaderno de dibujo fue un método que sirvió sobremanera para debatir reflexiones que iba teniendo en la marcha; del mismo modo hacia ejercicios de claroscuro, la aplicación de sombras y la representación de texturas con el lápiz, viendo fortalezas y dificultades.

Al querer aplicar un nivel adecuado de realismo y trabajar con base en fuentes fotográficas me propuse llevar un estudio del retrato (Fig. a76); ganando un valioso significado el rostro humano, intuyendo que podía interpretar *La Segunda Oleada* como un retrato de mi abuela, su rostro y uno de los posibles rostros de la comunidad; al ser el retrato, un problema transversal a la historia del arte, ocupando en el pensamiento artístico la idea de capturar la esencia de una persona y sus características (Fig. a80).

Realice dibujos de mis abuelos y fotos en las que aparecen (Fig. a77, a78), viendo la construcción del rostro humano en la fotografía y diferencias respecto a su representación en el dibujo (Fig. a79). Paralelo a estas exploraciones, me propuse ejercicios conducidos a montar una imagen convincente del barrio basado en las fuentes recolectadas (Fig. a81).

Dibujos Finales, Calcos, Fotomontajes

Llevar un testimonio oral a un documento ilustrado es preservarlo en un soporte para leerlo, observar y confrontar, propiciando conversaciones que amplíen lo que atestigua, y la transformación de sus lecturas a futuro. Considero, que cada relato va dando la manera en que puede ser contado, dependiendo de quién recoge el testimonio para transformarlo, permeado por su punto de vista e intereses.

El tono que quería darle al trabajo era uno sensible, asociado a la fragilidad del propio grafito sobre papel; por ello, el proceso de dibujo funcionó como una reconstrucción de recuerdos, en que los

párrafos del texto *La Segunda Oleada* son unidades de sentido. Y, aunque entendí que no era posible tener fotografías para dibujar todo lo que se habló en las conversaciones, tome la decisión de recrearlo, ilustrando momentos que lo ampliaran, donde cada dibujo es una especie de viñeta de cómic.

Tratamiento.

Optar por un estilo de representación fotorrealista, crea una pertinente sensación de realidad, cercana al observador, decisión técnica que impone un carácter de validez y sustento creíble a los dibujos, al inventar imágenes presentadas como verídicas (Fig. a83, a85), junto a otras sacadas de fuentes originales (Fig. a84). Por su carácter facticio, el dibujo es un cómplice para tal propósito, con él los artistas crean realidades congruentes, ya sean imaginadas con intenciones completamente orientadas hacia la fantasía, u orientadas a la crónica de hechos verídicos; es decir, que es un escenario propio, idóneo que favorece todo lo que se desee entablar en sus dominios.

Esa capacidad creadora del dibujo es cómplice de la imaginación, y presuponer esa nobleza de la técnica es un elemento conceptual importante, pues el camino recorrido se dio gracias a tenerla en mente.

El pasado, la memoria y los recuerdos, son una especie de mundo a medio camino entre lo real y lo imaginario, lo aceptamos o rechazamos según lo construimos y absorbemos, es una invención humana, social, parecida al dibujo. Por eso, el método de calcar, lo asumí como un equivalente metafórico del relato oral, pues este último se aprehende y modifica en quien lo escucha, similar a una imagen que se apropia y reelabora.

A la par quería ampliar la mirada sobre el tema y ver su conexión con otros, pensando que el testimonio que se ilustra se vincula con la condición humana en general. Por ejemplo, pensé la vigencia del problema de la vivienda al mirar fotografías de invasiones actuales, ejemplos de

documentos referidos a parteras, o documentales populares de comunidades como la del sector El Retiro¹², llevando una búsqueda estética personal con el dibujo y su experiencia plástica.

En cada imagen quise consignar un mensaje que aporta al conjunto, por eso realicé bocetos de lo que necesitaba y de cómo podía intervenir referencias que ya tenía. Algunos bocetos terminaban complejizándose hasta llegar en algunos casos a hacer fotomontajes obteniendo escenas que quería y de las que no encontré imagen para ilustrarlo (Fig. a84). Mientras que en otros tomaba fotos existentes, borraba detalles o agregaba, poniendo a la historia un punto de vista personal, con un enfoque también artístico-pedagógico (Fig. a87-a113).

Apunte final

Artística y académicamente, creo que el proyecto es apenas una parte de la complejidad del patrimonio cultural e histórico de Santiago de Cali. Además, considero importante en un futuro socializar el proyecto en el barrio, reconstruyendo experiencias de diálogo como esta, pues la Unión de Vivienda Popular y El Distrito de Agua Blanca son segmentos de la historia de Cali aún por escribir, donde quedan muchísimos protagonistas, testimonios y patrimonio visual por conocer.

El trabajo de grado me permitió poner en conocimiento alcances de las estrategias de narración visual en el campo de las artes visuales y su importancia; la profundidad del dibujo como recurso comunicativo y pedagógico, además de desarrollar un proceso cuyo requisito previo es la investigación de campo y documentación.

¹² Un documento audiovisual que vi en el proceso del proyecto, fue *Paz en el Retiro Documental del Barrio El Retiro*, un sector popular que comparte muchas características con el barrio Unión de Vivienda Popular, el documental se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3JkmSanw6Nc&t=613s>.

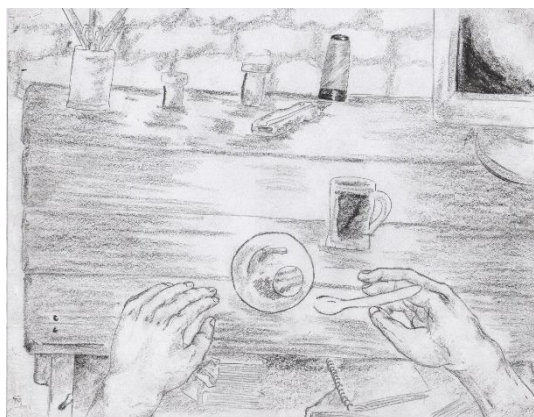
Me siento muy agradecido con la experiencia vivida, favoreció la exploración del sentido de las imágenes y objetos que participan de los procesos de habitar y territorializar, ya que estos exigen a su vez un lugar histórico, estético, artístico y simbólico necesario para las comunidades, haciendo parte de sus particularidad.

En ese sentido, vale la pena hablar de lo político en el arte, como esa posibilidad de encuentro, que vincula entorno a un dialogo, a los agentes de un marco socio-cultural concreto.

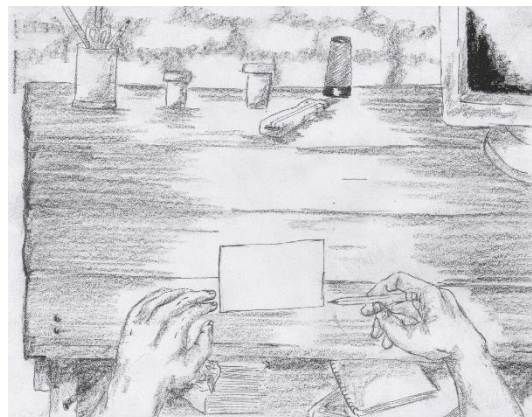
Intento anotar que se trata de un acto político en cuanto implica algún movimiento en relación a la reflexión de los modos de vida, acciones que asumimos y percepción sobre el entorno común, sus maneras de abordarlo, representarlo, analizarlo e imaginarlo, poniendo en escena una versión de su pasado, reconociendo la riqueza de las muchas realidades que se entrecruzan en el contexto, y lo que nos dejan para el presente.

Figuras (a)

Imágenes



a1.



a2.

Fig. a1, b2, fotogramas *La Mesa*, Vargas U. Gerson, (2011), *La Mesa*. Archivo propiedad del autor.



a3.

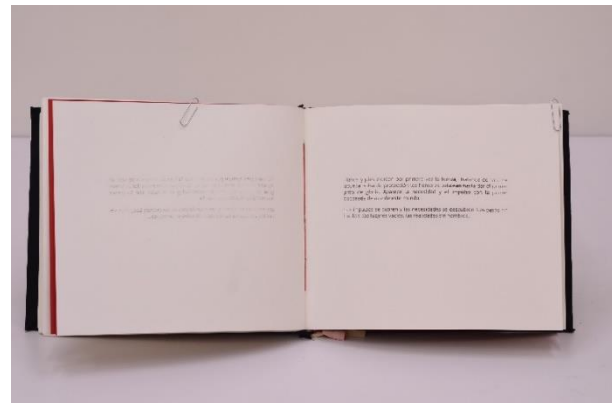
Fig. a3, a4 fotografías proyecto *Hogar*, Vargas U. Gerson, (2012), *Hogar*. Foto del autor.



a4.



a5. Arriba portada, abajo contraportada *En la Batalla, La Casa se Funde en los Ojos de Todos*. Cortesía de Lorena Tabares, (2014). Archivo propiedad del autor.



a6.

Figura a6, a7, a8 páginas interiores *En la Batalla, la Casa se Funde en los Ojos de Todos*. Cortesía de Lorena Tabares, (2014). Archivo propiedad del autor.



a7.



a8.



a9. A la izquierda, detalle de *Buena Memoria* (2003), a la derecha, vista general del proyecto. El trabajo consistía en una reconstrucción de las historias de desaparecidos, a través de las fotos de anuarios escolares, en ellas se iba reconstruyendo lo que familiares y amigos recuerdan de ellos en vida, y lo sucedido a los desaparecidos. Marcelo Brodsky, (2003), *Buena Memoria*. Fuente: <http://marcelobrodsky.com/buena-memoria/>, acceso 8-4-2016.



a10. *Arqueología de la Ausencia* (2004), vemos personas junto a fotografías de sus familiares desaparecidos. Lucila Quieto, (2004), *Arqueología de la Ausencia*. Fuente: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-7/articulos/lucila-quieto-hijos-atravesando-el-paisaje-imagenes-para-construir-el-recuerdo-anorado>, acceso 8-4-2016.



a11. . En este proyecto el autor reconstruye la desaparición forzada de su herma, conectándola a la historia de su hija, quien sobrevivió al rapto de su madre.



a12

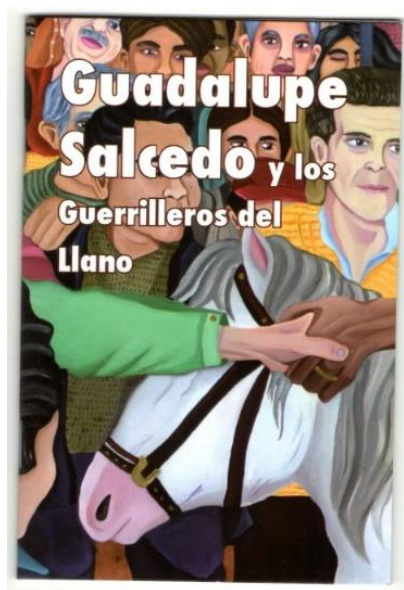
Fig. a11, a12 Detalle *Imágenes en la Memoria* (2008). Gerardo dell' Oro, (2008). Tomado de Larralde A. F. (2016, 20 de Enero de 2016), *Memorias Sobrevivientes: El álbum Familiar en tres obras artísticas* (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto), publicado en *Amérique Latine Histoire & Mémoire Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, consultado el 17 de junio 2016, fuente: <http://alhim.revues.org/5374>.



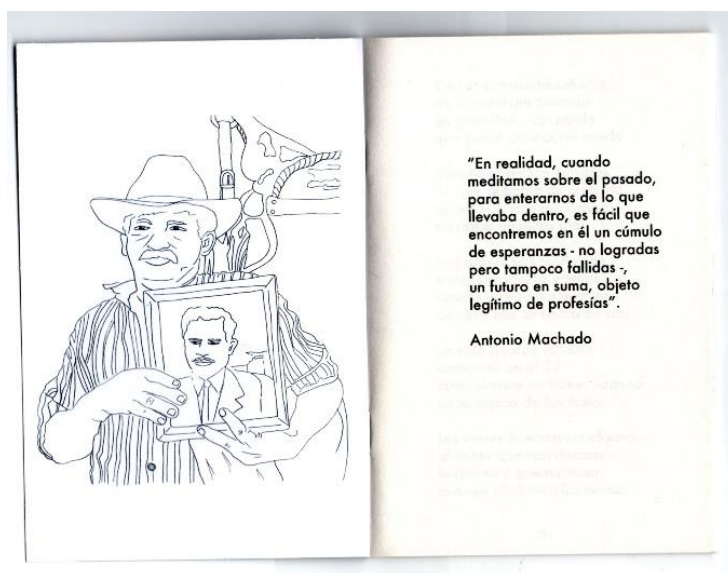
a13. Cubierta publicación *El Ramo de Olivo que no Germinó*. Pinilla S. Gabriela, (2015), *El Ramo de Olivo Que no Germinó*, Bogotá Colombia, independiente.



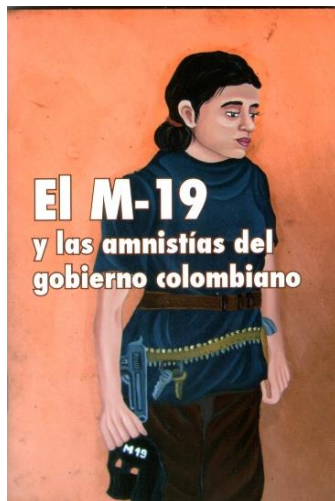
a14. Vista general exhibición, *El Ramo de Olivo que no Germinó*. Gabriela Pinilla, (2015). Fuente: <http://vkgaleria.com/es/exposicion/el-ramo-de-olivo-que-no-germino>, acceso 14-3-2016.



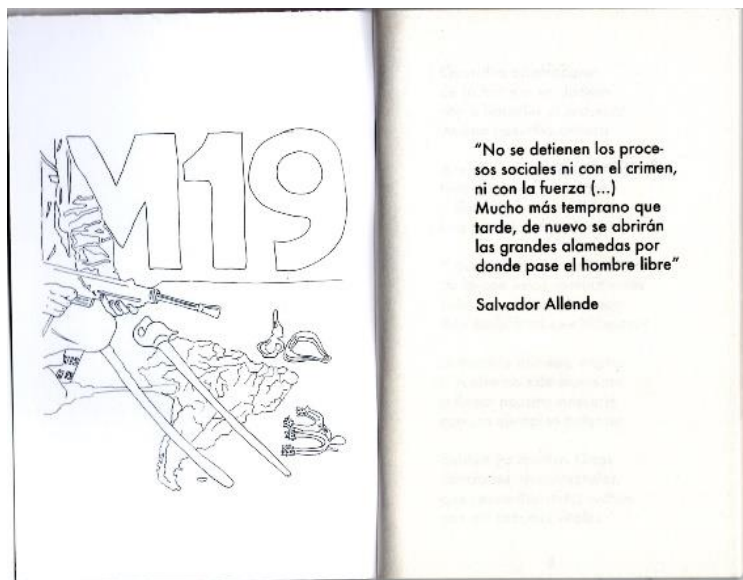
a15. Portada *Guadalupe Salcedo*, versión impresa. Pinilla S. Gabriela, (2015), *El Ramo de Olivo Que no Germinó*, Bogotá Colombia, independiente.



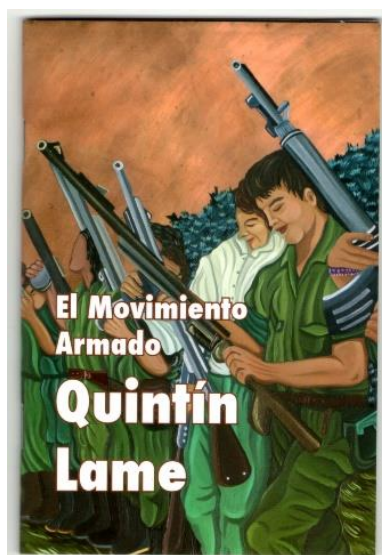
a16. Página interior, Librillo *Guadalupe Salcedo*. Pinilla S. Gabriela, (2015), *El Ramo de Olivo Que no Germinó*, Bogotá Colombia, independiente.



a17.



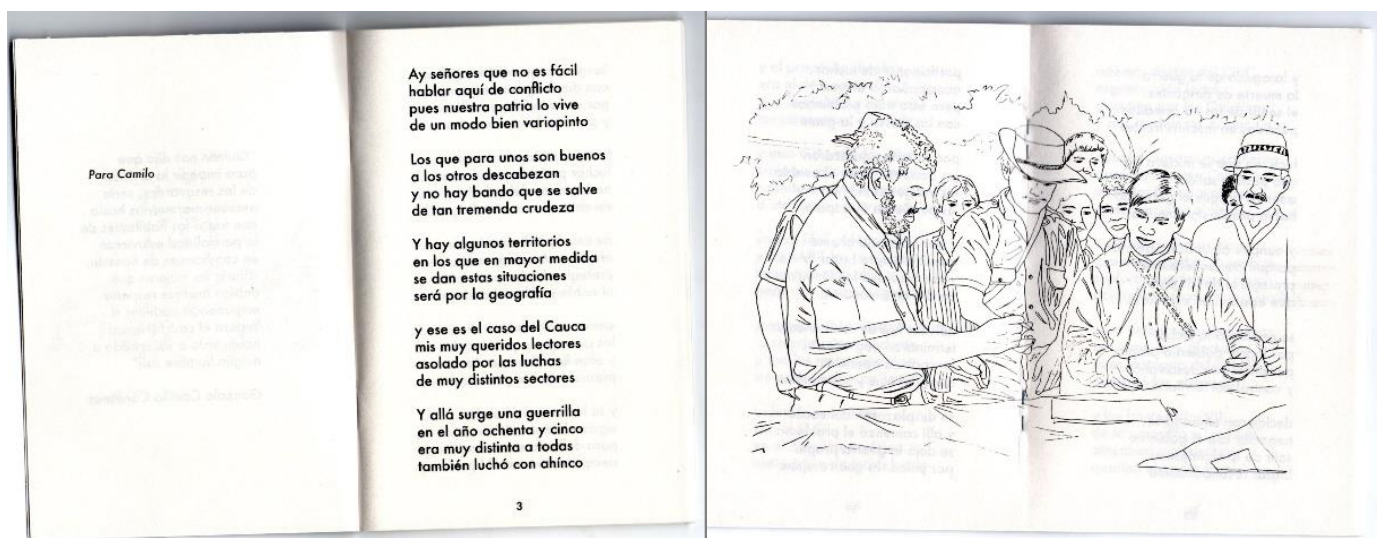
a18. Página publicación.



a19

Fig. a17, a18, Librillo *El M-19 y las amnistías del gobierno colombiano*. Pinilla S. Gabriela, (2015), *El Ramo de Olivo Que no Germinó*, Bogotá Colombia, independiente.

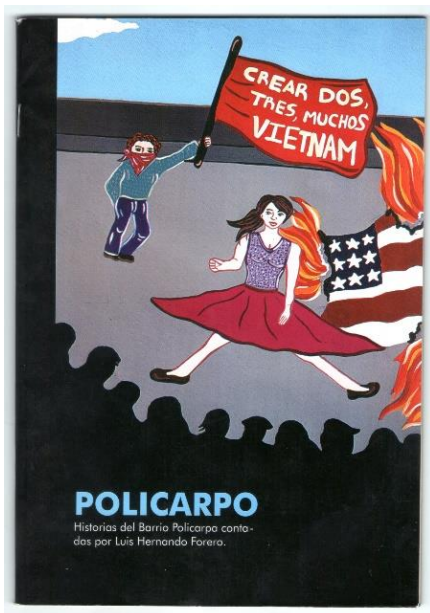
Fig. a19, a20 Publicación *El Movimiento Armado Quintín Lame*, Pinilla S. Gabriela, (2015), *El Ramo de Olivo Que no Germinó*, Bogotá Colombia,



a20. Páginas interiores



a21. Vista general exposición *La Venganza de la Historia III*. Gabriela Pinilla, (2014), *La Venganza de la Historia III: Fundación del barrio Policarpa Salavarrieta de Bogotá*, mural, video, cartilla impresa. Fuente: <https://idartes.culturalspot.org/exhibit/QALCMualWGT3Jw?hl=es-419&position=2%3A0>, acceso 20-3-2016



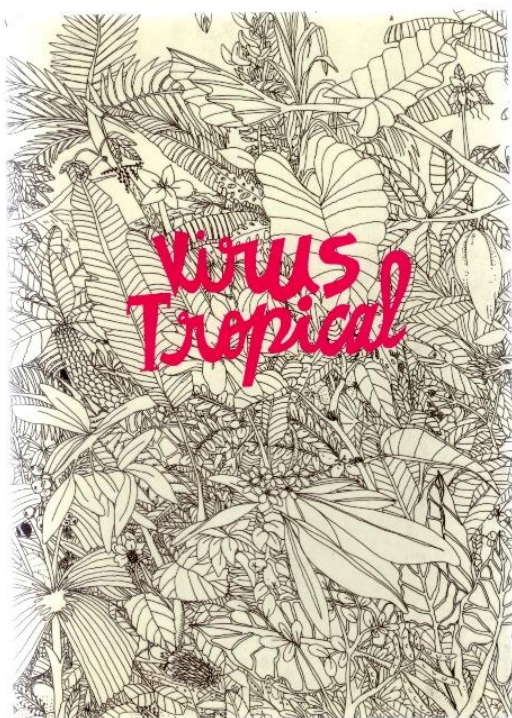
a22. Cómic *Policarpo*, Pinilla S. Gabriela, *La Venganza de la Historia III. Volumen 3. 1*. Bogotá agosto 2014.



a23. Página interior *Policarpo*, Pinilla S. Gabriela, *La Venganza de la Historia III. Volumen 3. 1*. Bogotá agosto 2014.



a24. Páginas interiores *Policarpo*. En una parte del trabajo la artista introduce junto a sus dibujos páginas que incluyen fotografías de la época. Pinilla S. Gabriela, *La Venganza de la Historia III. Volumen 3. 1*. Bogotá agosto 2014.



a25. Portada *Virus Tropical*. Paola Gaviria (Power paola), (2010), *Virus Tropical*, Buenos Aires, La Editorial Común.

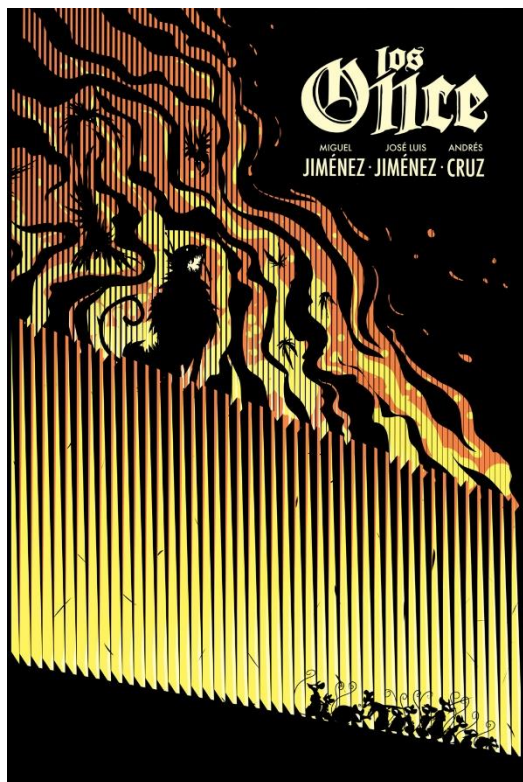


a26.



Fig. a26, a27 paginas *Virus Tropical*. Paola Gaviria (Power paola), (2010), *Virus Tropical*, Buenos Aires, La Editorial Común.

a27.



a28. Portada *Los Once*, publicado por Laguna Libros, Jiménez, M. Jiménez, J. L. (2014).



a29. Abuela y nieta, en *Los Once*.

Fig. a28, a29 Jiménez, M. Jiménez, J. L. Barrera, A. (2014), *Los Once*, Bogotá, Laguna Libros, Colombia.



a30.

Fig. a30, a31. Personajes de *Los Once*, ratones, perros y mirlas. Jiménez, M. Jiménez, J. L. (2014).
Fuente: <http://cartelurbano.com/artes/los-once-primera-novela-grafica-colombiana-en-app>, acceso 13-7-2016.



a31.



a32. Página, Art Spiegelman, (1977-1991), Maus.
Fuente: <https://en.wikipedia.org/wiki/Maus>,
acceso 13-7-2017



a33

a33 Art Spiegelman (1977-1991), Maus, Randon House
Mandatori S. A. 2007 Barcelona, primera edición para
Colombia 2014.



a34. Etilo Neo-noir, escena de Sin City, Frank Miller (1991), Sin City.
Fuente: <http://cronicasliterarias.com/2015/02/13/resena-sin-city-integral-2-de-frank-miller/>, acceso 19-3-2017.



a35. *Batman animated series.*

Fig a35, a36 *Batman animated series (1992)*. Me pareció interesante observar como *Los Once* se conecta con un estilo narrativo creado para la serie animada de Batman, en que la manera de representar el espacio, juega un papel importante para la narrativa simbólica de la historia, conjugando líneas verticales, esquematización arquitectónica y altos contrastes. Bruce Timm, Eric Radomski, Warner Bros Animation, (1992). Fuente: <http://blogdesuperheroes.es/animacion-20-aniversario-del-estreno-de-batman-the-animated-series>, acceso 10-3-2017.



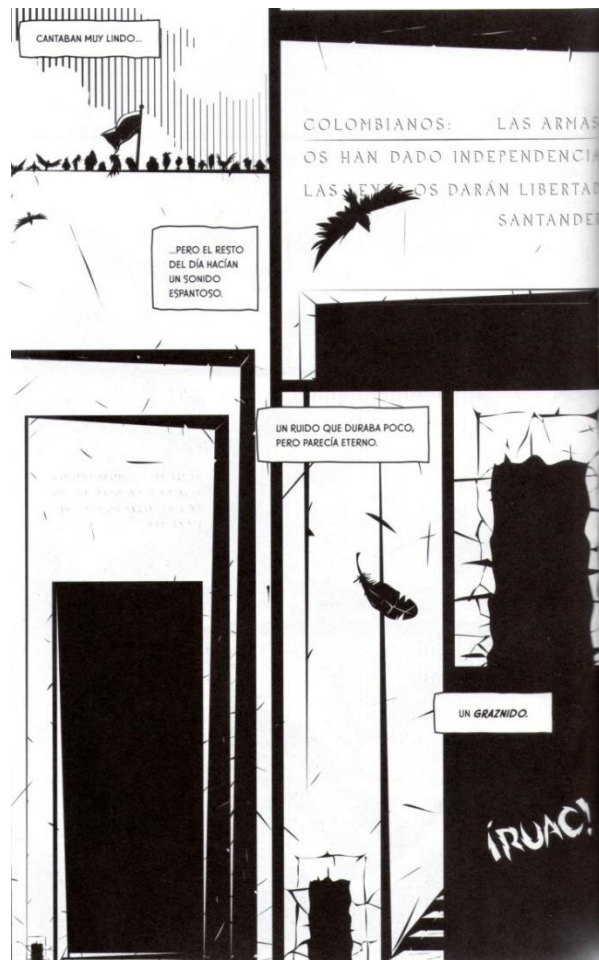
a36. *Batman animated series (1992).*



a37. Art Deco, Emperi State, NY. Fuente: <https://profeanacob.wordpress.com/tag/bloque-tematico-6-art-deco/>, acceso 13-7-2017



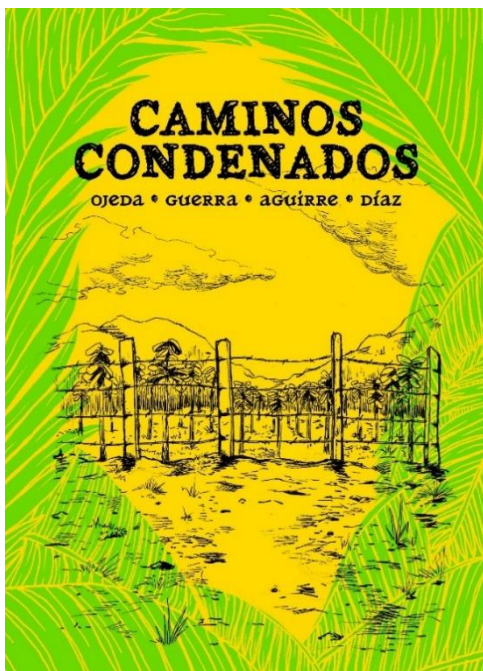
Fig. a38, a39. Personajes de *Los Once*, ratones y perro (el perro representa al ejército nacional). Jiménez, M. Jiménez, J. L. (2014). Fuente: Sharpball.co, acceso 10-3-2017



a40. Espacios arquitectónicos en *Los Once*, entrada del Palacio de Justicia. Constantemente se opone la monumentalidad vertical a personajes pequeños, que se pierden entre las sombras. Jiménez, M. Jiménez, J. L. Barrera, A. (2014), *Los Once*, Bogotá, Laguna Libros, Colombia.



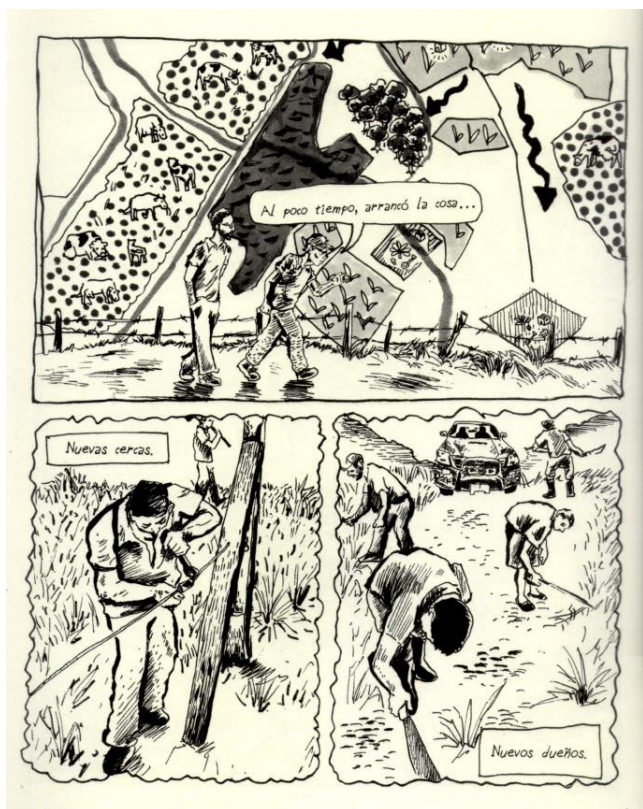
a41. Vista exterior, Palacio de Justicia en *Los Once*. Jiménez, M.
Jiménez, J. L. (2014), *Los Once*. Fuente:



a42. Portada *Caminos Condenados* (2016).
Aguirre. Ojeda, D. Guerra, P. Aguirre, C.
Díaz, H. (2016), *Caminos Condenados*,
Bogotá, Cohete Cómics.



a43. Página interior *Caminos Condenados*, dibujo de Camilo
Aguirre. Ojeda, D. Guerra, P. Aguirre, C. Díaz, H. (2016),
Caminos Condenados, Bogotá, Cohete Cómics.



a44. *Caminos Condenados*, dibujo de Camilo Aguirre. Aguirre. Ojeda, D. Guerra, P. Aguirre, C. Díaz, H. (2016), *Caminos Condenados*, Bogotá, Cohete Cómics.

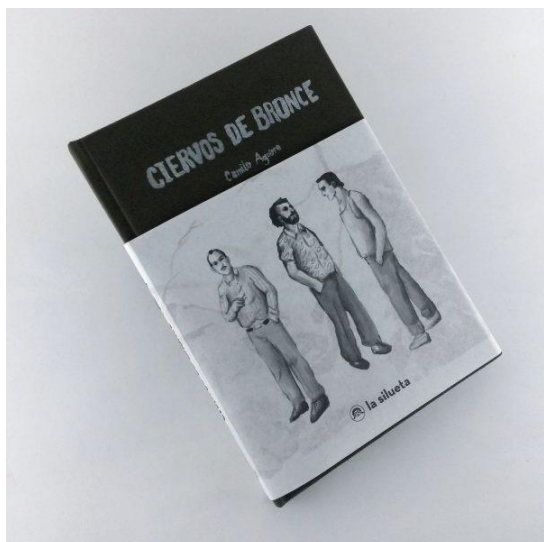
a45, a46 *Caminos Condenados*, dibujo de Henry Díaz. Ojeda, D. Guerra, P. Aguirre, C. Díaz, H. (2016), *Caminos Condenados*. Fuente: https://www.vice.com/es_co/article/nnpaqk/cohete-comics-lanza-su-novela-grafica-sobre-conflicto-armado-montes-de-maria-caminos-cruzados, acceso 13-7-2017.



a45.

a46





a48

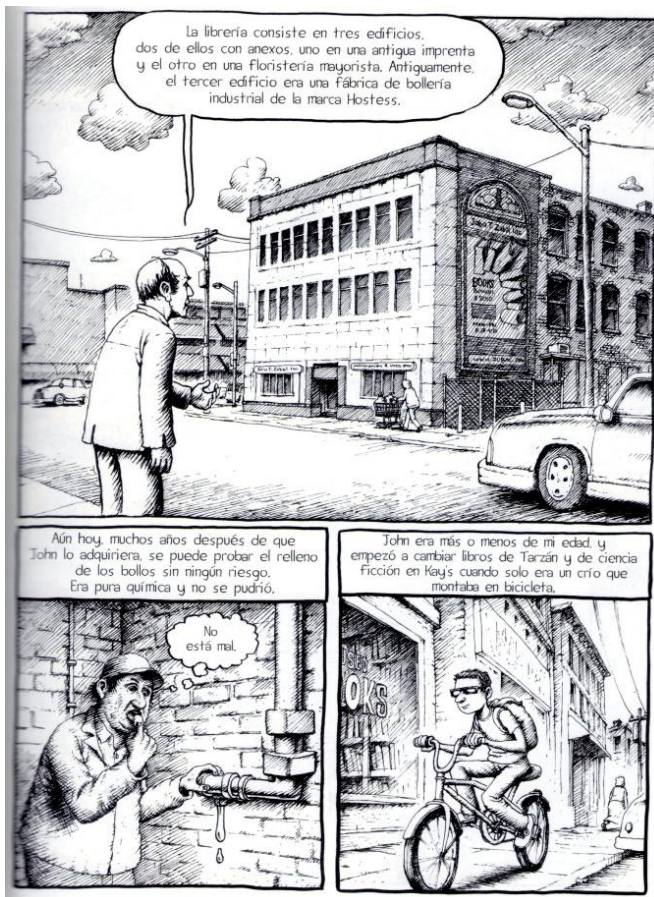


a49.

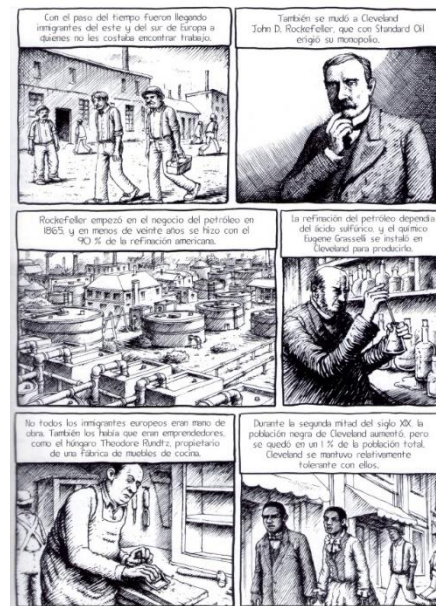
Imágenes a48, a49, a50 *Ciervos de Bronce*. Aguirre Camilo (2014). Fuente: La Silueta.com, acceso 30-3-2017.



a50.

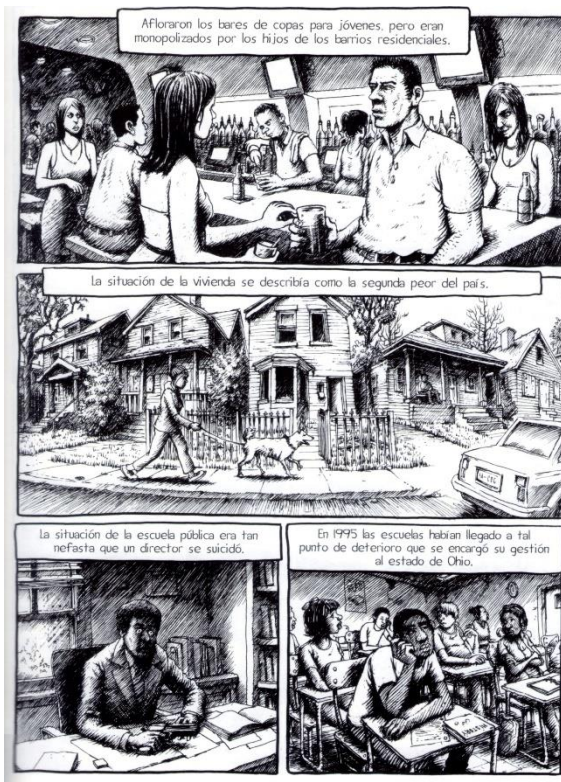


a51. Aquí vemos a Pekar contándonos sus recuerdos relacionados a un lugar de la ciudad.



a52. Algunos aspectos de la historia de la ciudad.

Fig. a51, a52, a53, a54 Pekar, H. y Remnant, J. (2013), *Cleveland*, (2da ed. 2014), España, Gallonero Ediciones.

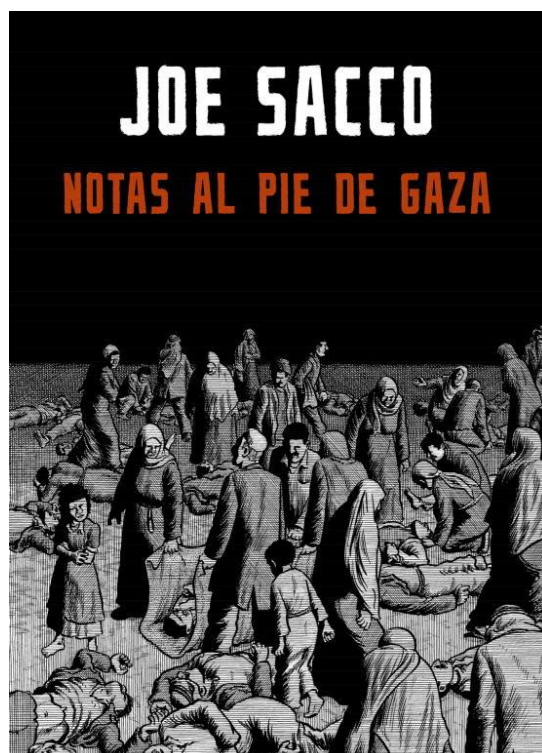


a53. *Cleveland* (2015). En la novela se comenta como se va transformando su situación social de los barrios residenciales.

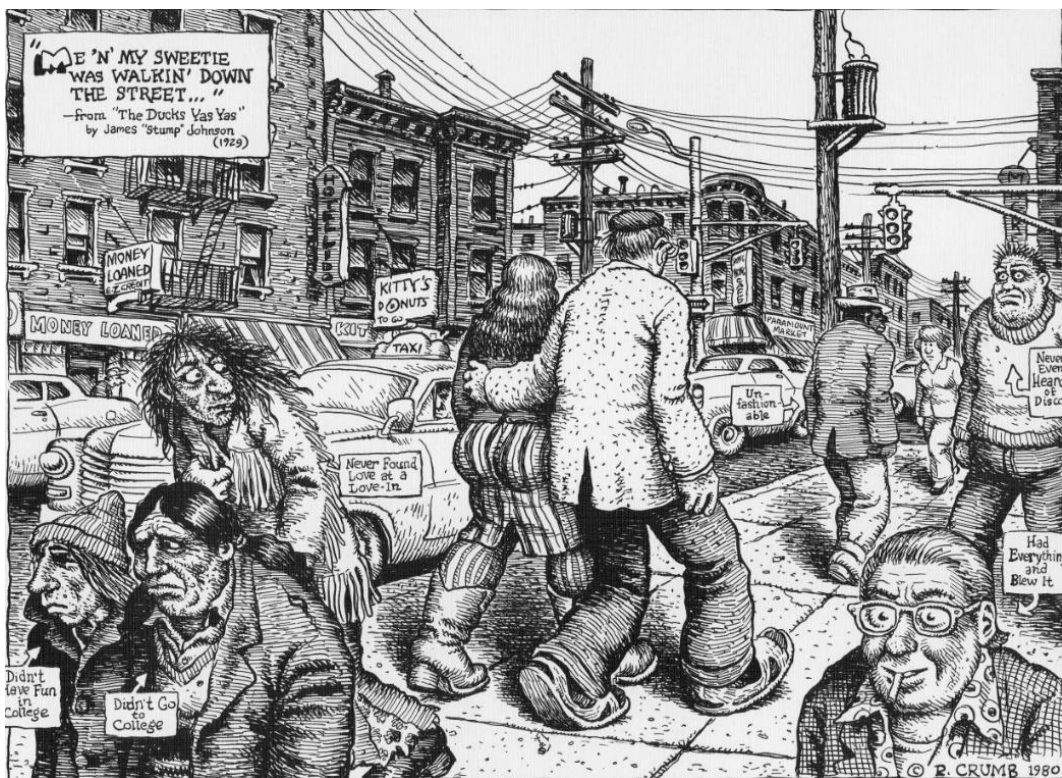


a54. Momento dedicado a la vida personal de Pekar.

a55. Portada *Notas al Pie de Gaza* (2009), su estilo gráfico, al igual que el de *Cleveland*, es muy cercano al del dibujante R. Crumb. Sacco J. (2009), *Notas al Pie de Gaza* (*Footnotes in Gaza*). Fuente: <https://www.casadellibro.com/libro-notas-al-pie-de-gaza/9788439722526/1622262>, acceso 13-7-2016.



a56. Viñeta, *Nota al Pie de Gaza*, la narración del cómic sucede como una especie de crónica, en que acompañamos al autor en su viaje por Gaza, para reconstruir las historias que vemos en el mismo cómic. Sacco J. (2009), *Notas al Pie de Gaza* (*Footnotes in Gaza*). Fuente: <https://uncapitulomasyadormir.wordpress.com/2017/04/03/notas-al-pie-de-gaza-joe-sacco/>, acceso 13-7-2017.



a57. Ilustración de Robert Crumb; La incluyo en el trabajo a manera de ejemplo, pues es un importante dibujante y autor de comic underground estadounidense, que ha influenciado el trabajo de gran cantidad de autores de cómic independiente, en el caso de Joe Sacco me resultó completamente pertinente reconocer esa relación. Si el lector quiere ampliar el tema, existe mucha información en internet. R. Crumb, (1980), Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/780670916627786138/>, acceso 13-7-2013.



a58. Sacco reconstruye las entrevistas de testigos de los hechos que le interesan, con dibujos impresionantemente detallados. Sacco J. (2009), *Notas al Pie de Gaza (Footnotes in Gaza)*. Fuente: <https://antoniomalalana.wordpress.com/2014/08/06/por-que-mirar-al-pasado-si-esta-aconteciendo-ahora-mismo-joe-sacco-notas-al-pie-de-gaza-2/>, acceso 13-7-2017



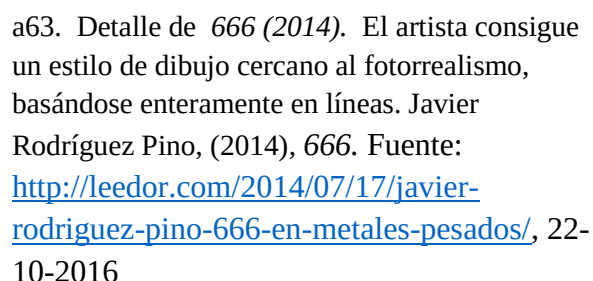
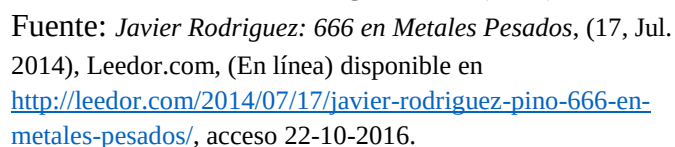
a59. Talla de uno de los personajes del film. Rithy Panh (2013), *La Imagen Perdida*. Fuente <http://www.hacerselacritica.com/la-imagen-perdida-por-marcos-vieytes/>, acceso 12-3-2016.



a60. La familia del director representada al inicio de la película. Rithy Panh, (2013), *La Imagen Perdida*. Fuente: <http://elhype.com/un-arte-comprometido/>, acceso 12-3-2017.



a61. Uno de los personajes en un campo de trabajo forzado. Imagen tomada de internet. Rithy Panh, (2013), *La Imagen Perdida*. Fuente: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/imagen-perdida/2501698/>, acceso 13-7-2017.





a64 página *Fantasma*.

Fig. a64, a65, a66, a67 *Fantasma*, Javier Rodríguez Pino, (2015), *Fantasma*. Fuente: <http://artishockrevista.com/2014/10/20/javier-rodriguez-fantasma/>, acceso 17-8-2016



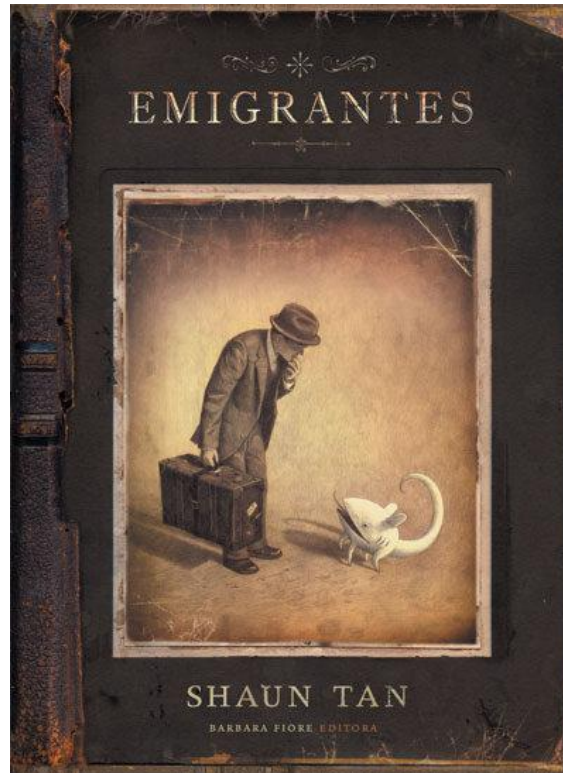
a65. *Fantasma*, detalle.



a66. *Fantasma* (2015).



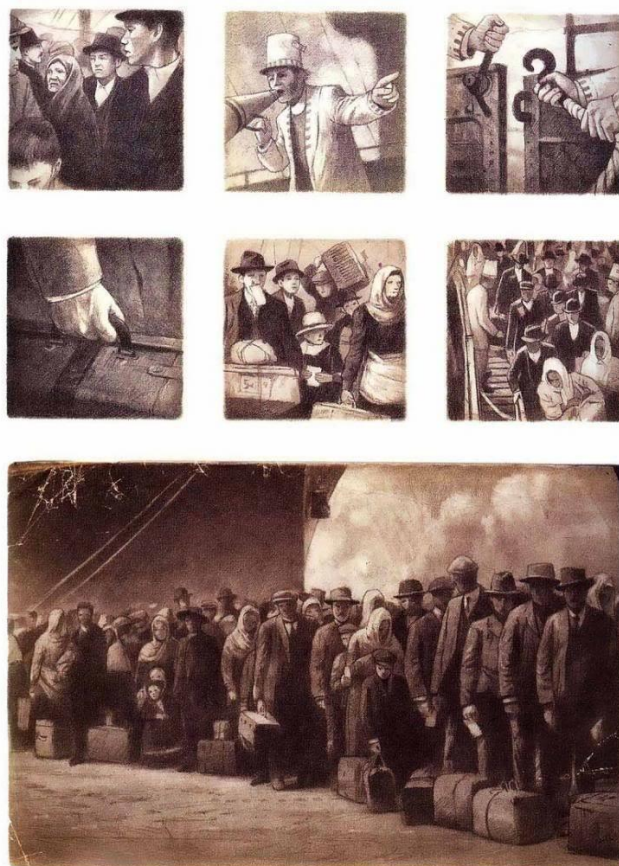
a67. Foto montaje *Fantasma* (2015) este tipo de montaje es común en la obra del artista, sea en sala, o en vitrinas como es el caso de la foto.



a68. Portada *Emigrantes*. Tan S. (2006), *Emigrantes*, España, Barbara Fiore Editora. Fuente: <http://biblioteca2202.blogspot.com.co/2012/11/emigrantes-de-shaun-tan.html>, acceso 22-10-2016.



a69. *Emigrantes*. Despedida del personaje al dejar su país y familia, para buscar oportunidad en una nueva tierra. Tan S. (2006), *Emigrantes*, España, Barbara Fiore Editora. Fuente: <http://www.imaginaria.com.ar/2010/11/emigrantes/>, acceso 22-10-2016.

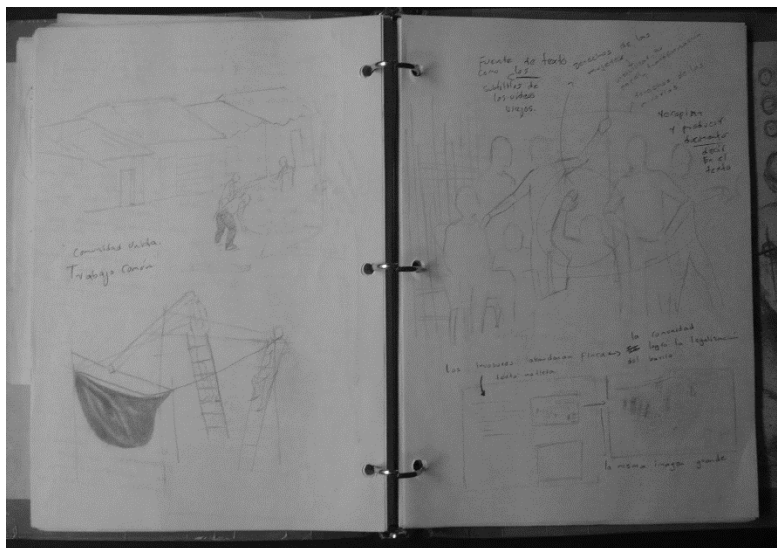


a70. Llegada de emigrantes al nuevo país, estas partes del libro se basan en fotos antiguas encontradas en archivos históricos. Tan S. (2006), *Emigrantes*, España, Barbara Fiore Editora. Fuente: <https://es.pinterest.com/explore/shaun-tan/?lp=true> , acceso 22-10-2016.



a71. El nuevo país al que llega el protagonista, se trata de un mundo completamente imaginario. Tan S. (2006), *Emigrantes*, España, Barbara Fiore Editora. Fuente: <https://www.papelenblanco.com/novela-grafica/emigrantes-de-shaun-tan-las-sensaciones-del-extranjero>, acceso 22-10-2016.

Imágenes, proceso de trabajo

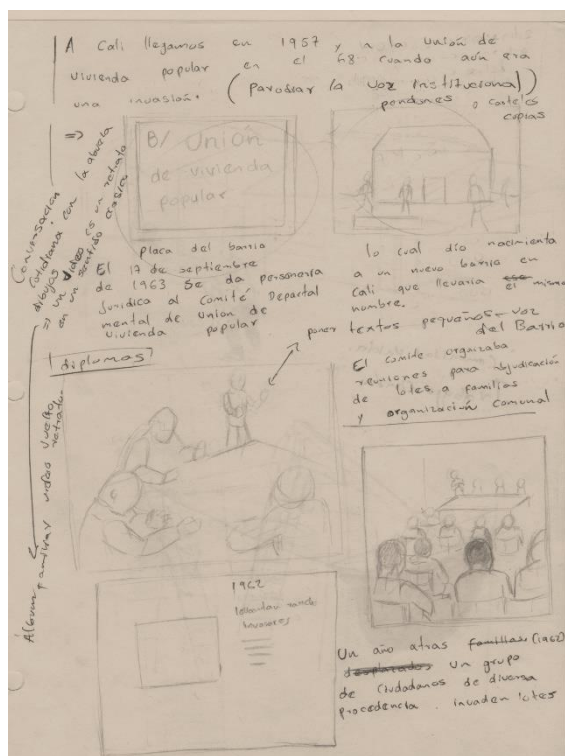


a72

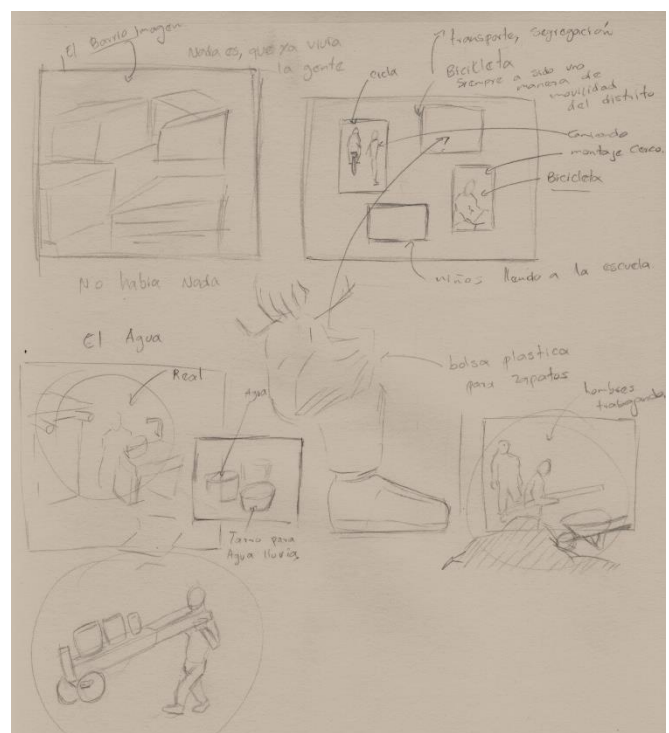


a73.

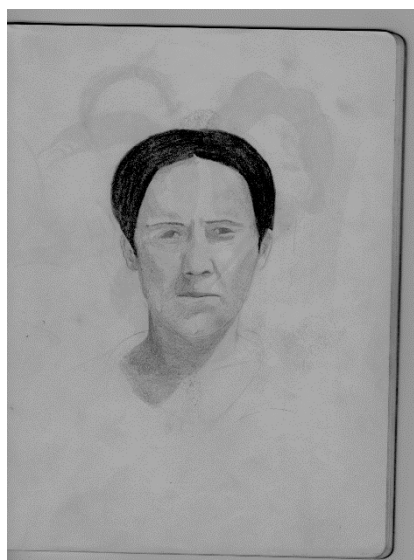
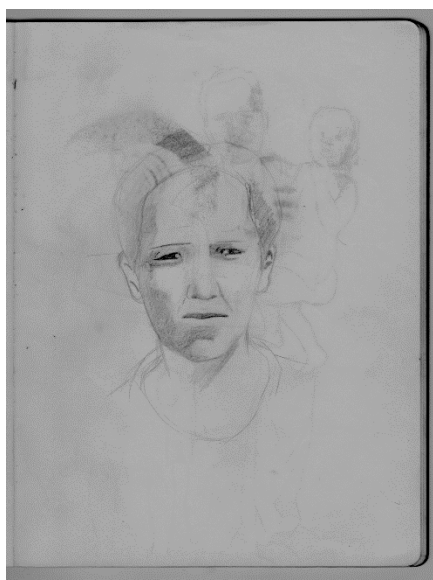
Fig a72, a73, a74, a75 bocetos en los que buscaba materializar una idea sobre el proyecto, este tipo de ejercicio acompañó el proyecto en su parte técnica, y de indagación constantemente. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.



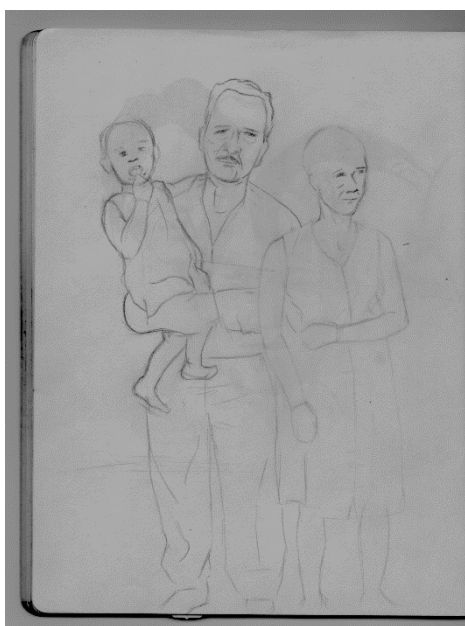
a74.



a75.



a76. Algunos ejercicios de retrato. Hacía varias versiones de la misma fotografía tratando de mejorar la representación del rostro humano. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.



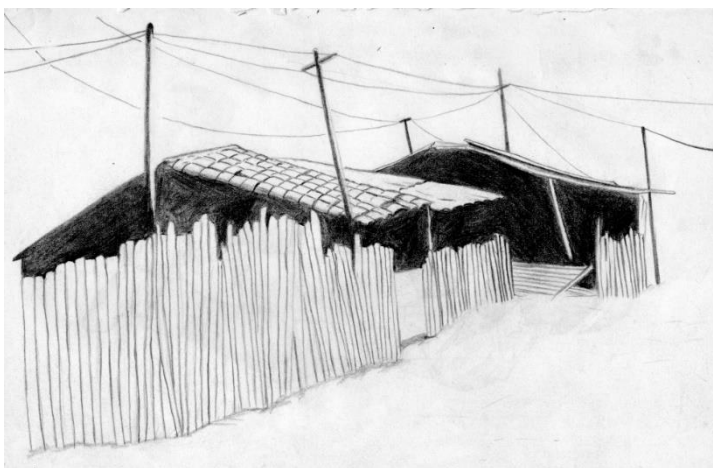
a77, a78 Al querer basar el proyecto en fotografías me intereso practicar el dibujo observando fotografías, para identificar fortalezas y dificultades en mi estilo de dibujo. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.



a79. En esos ejercicios pensaba cómo se ve el rostro en fotografías, fotocopias, documentos viejos, y su diferencia al ser representado en el dibujo, como por ejemplo en aquellos dibujos que las familias solían encargar a retratistas (Imagen 80); esto se me ocurrió uno de estos retratos que mi abuela conserva de su padre. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.



a80. Dibujo del padre de mi abuela, autor anónimo. Propiedad de Orfilia Chara. Fotografía del autor, con permiso del propietario.



a81. Pronto me intereso hacer bocetos para ver la manera en que podía dibujar el barrio. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.



a82. Las imágenes finales se realizaron en un formato de cuarto de pliego, calcaba lo que quería dibujar para pasarlo, y dedicarme de lleno a la técnica. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.

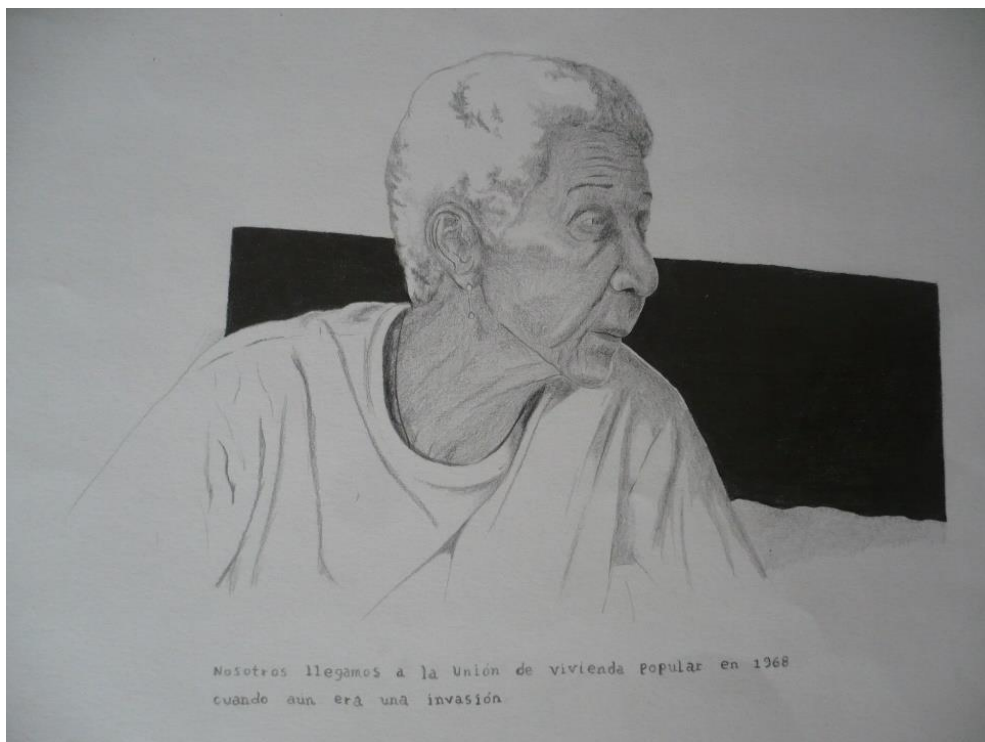
a83. Al no encontrar algunas imágenes, como la del bus, hacía fotomontajes, creados a partir de referencias, como en este ejemplo. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.



a84. Ampliaba artesanalmente fotografías de documentos encontrados (como esta de las calles del barrio), para rehacerlas; la imagen original era de aproximadamente 7 x 12 cm, la final quedó en un formato de 35 x 50 cm. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.

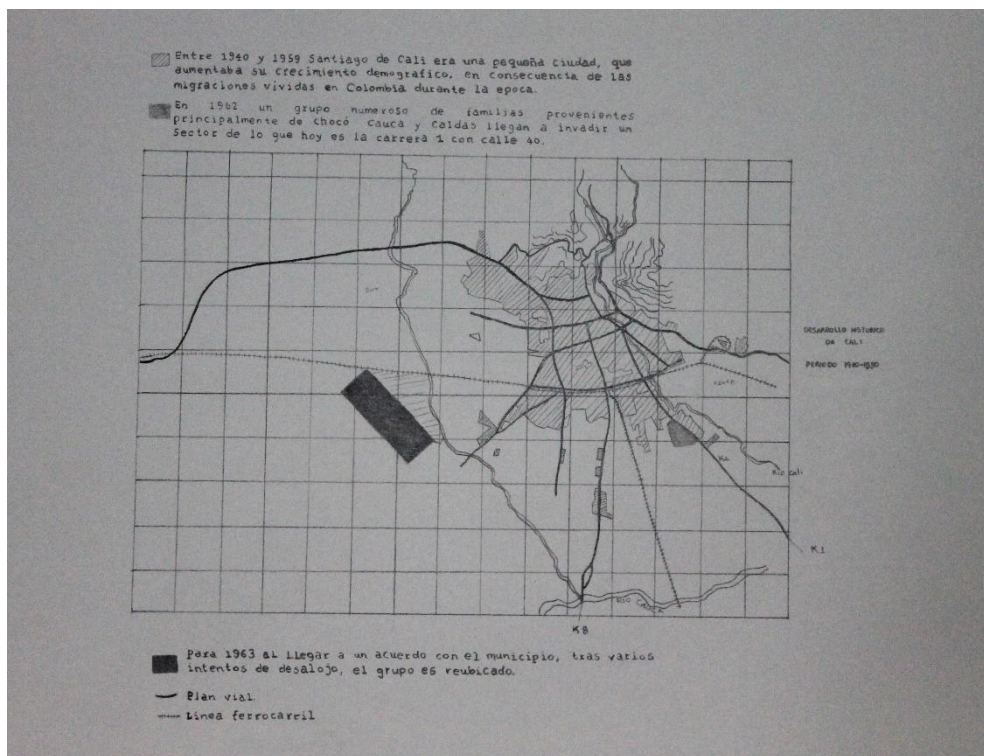


a85. Algunas imágenes fotográficas fueron dibujadas tal cual, sin alterar nada más que su escala. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.

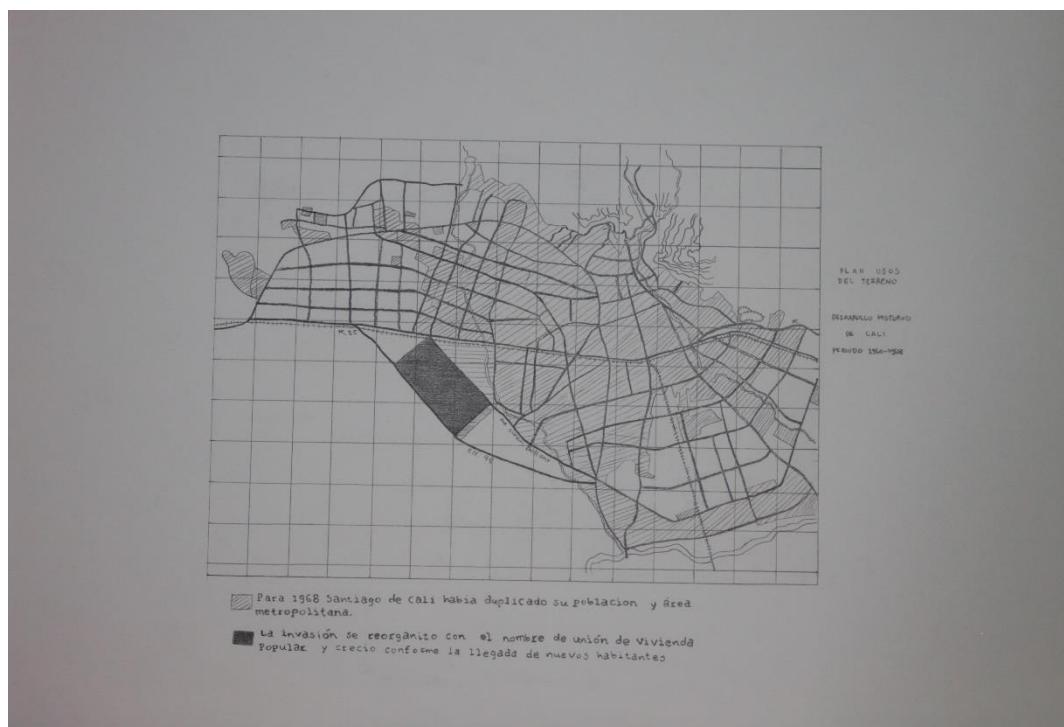


a86. También realice dibujos basándome en fotogramas de entrevistas. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía del autor.

Imágenes, Dibujos finales



a87. Mapa de Santiago de Cali periodo 1940 y 1959. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



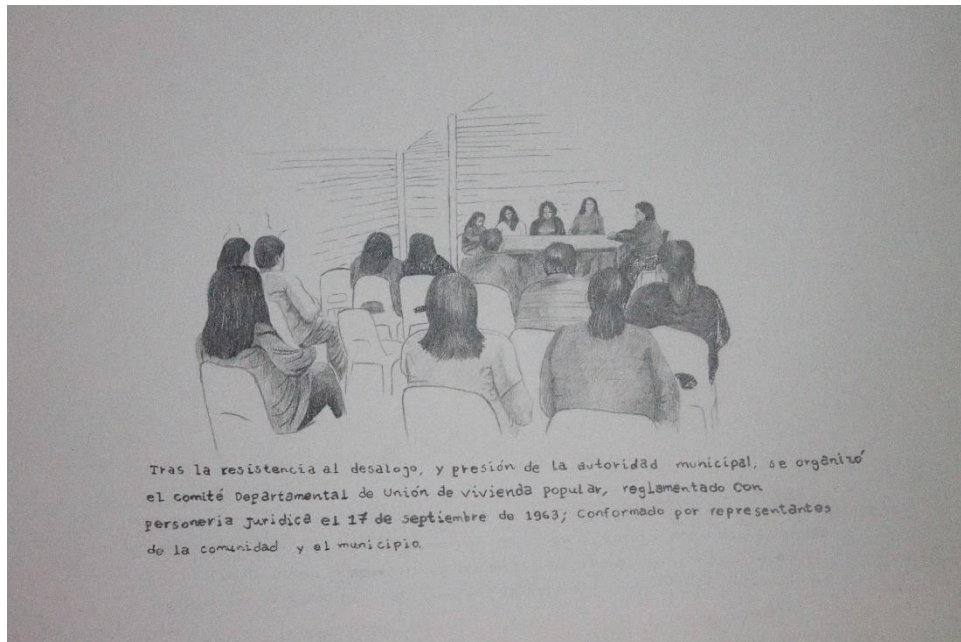
a88. Mapa Santiago de Cali entre 1963 y 1968. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



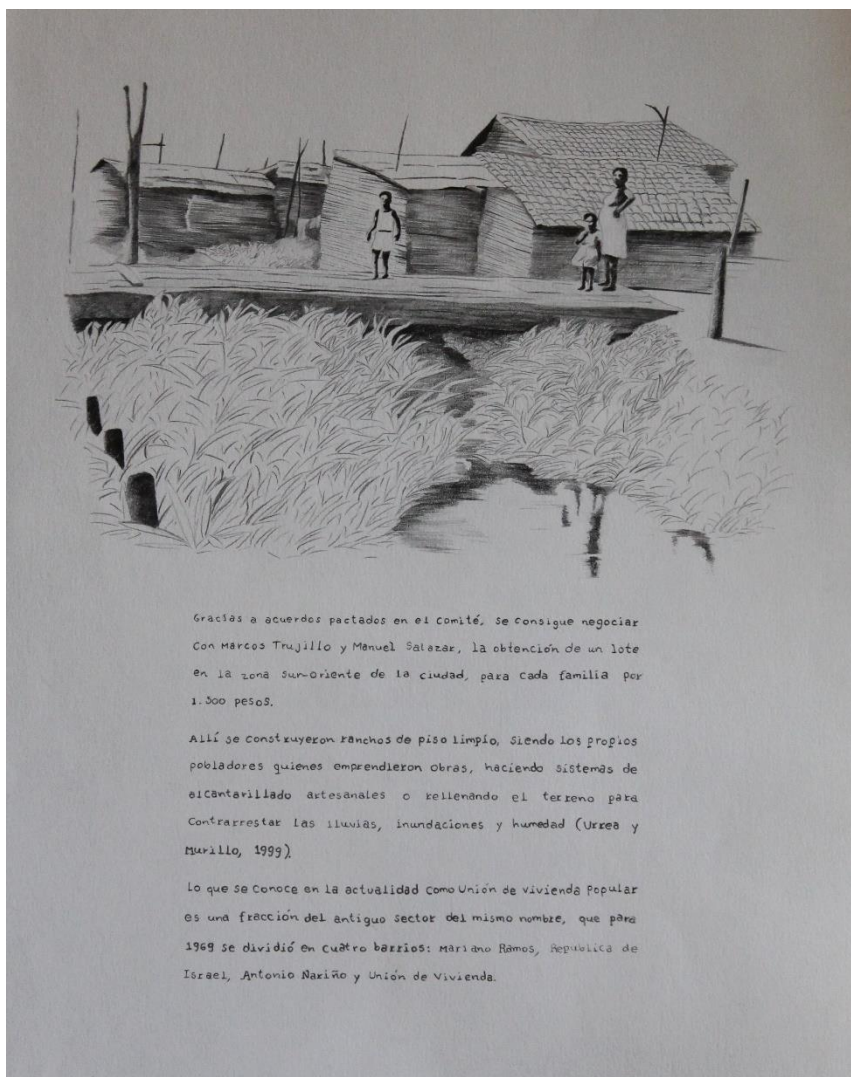
a89. Retrato Orfila Chara. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a90. Pobladores del barrio Unión de Vivienda Popular. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



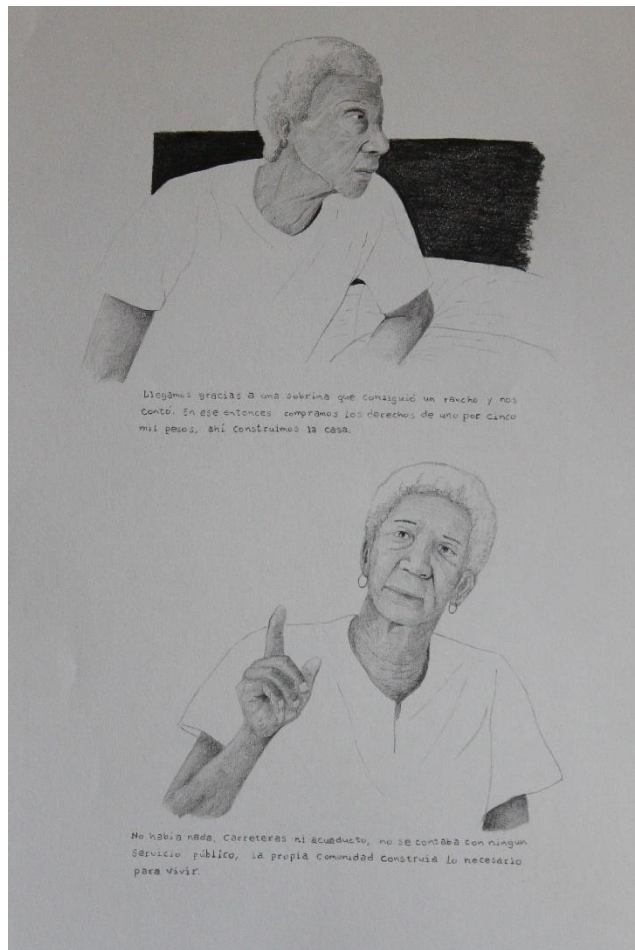
a91. Reunión del Comité Departamental de Unión de vivienda Popular. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a92. Barrio Unión 1964, aproximadamente. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a93. Orfilia Chara, conversación. Vargas U. Gerson, (2016-2017),
fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a94. Orfilia Chara. Vargas U. Gerson,
(2016-2017), fotografía cortesía de Erika
Pantoja.



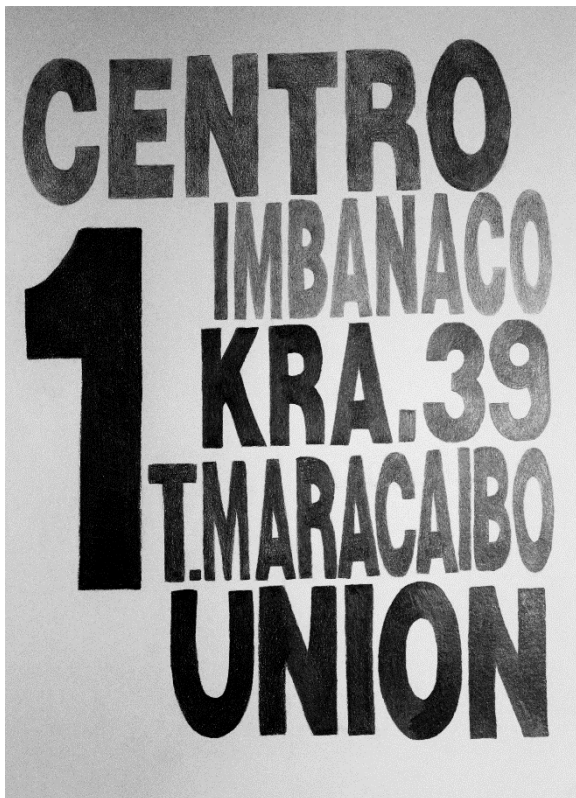
a95. Calle Union de Vivienda Popular. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a96. Certificado de participación en capacitación de salud. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



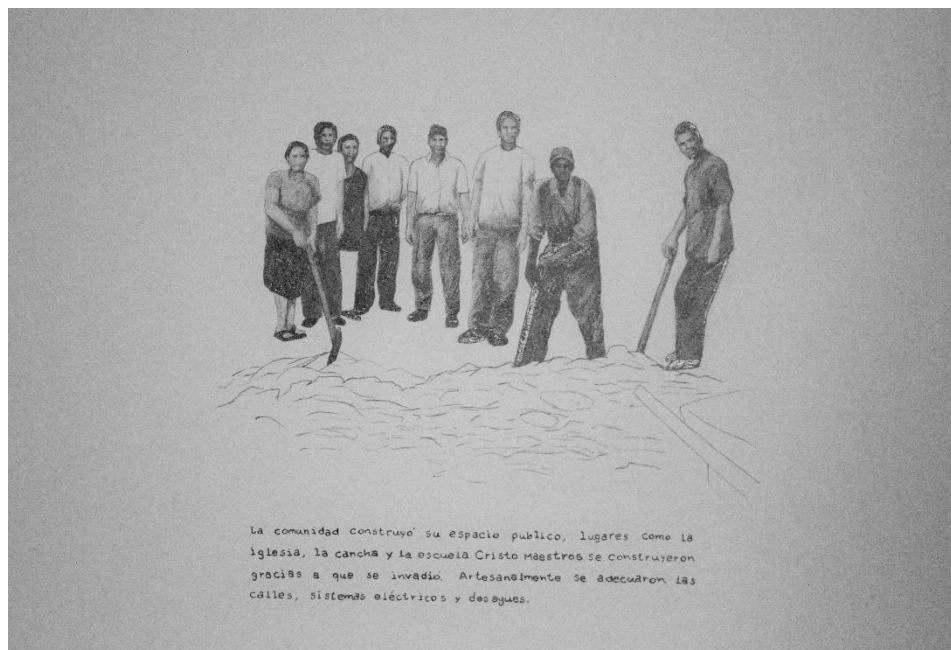
a97. Luis Ernesto Vargas y su bicicleta. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a98. Ruta de bus. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



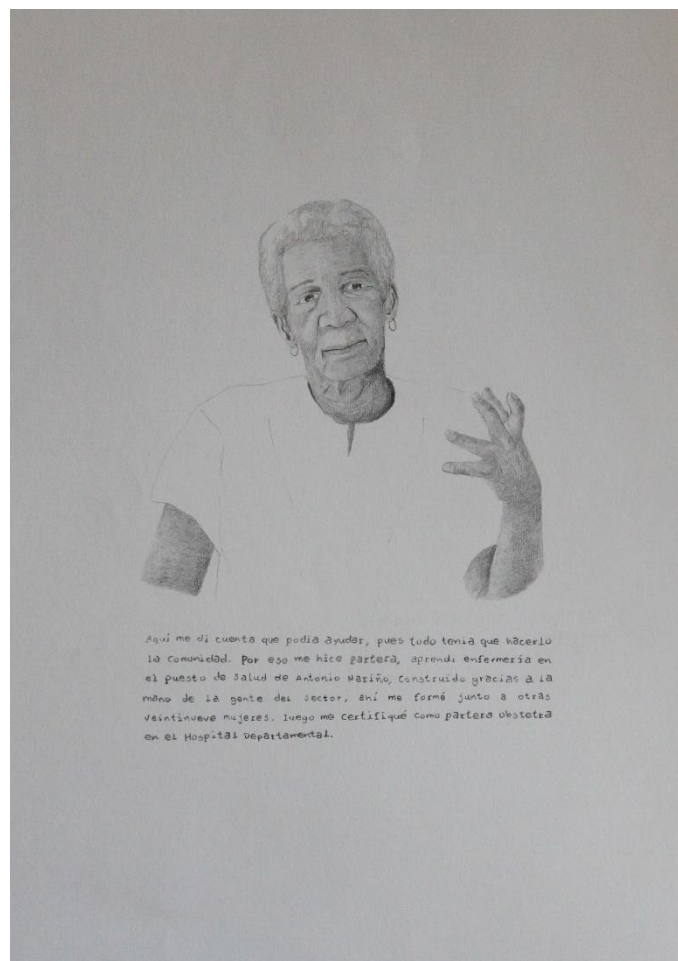
a99. Bus, Rosado Crema. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



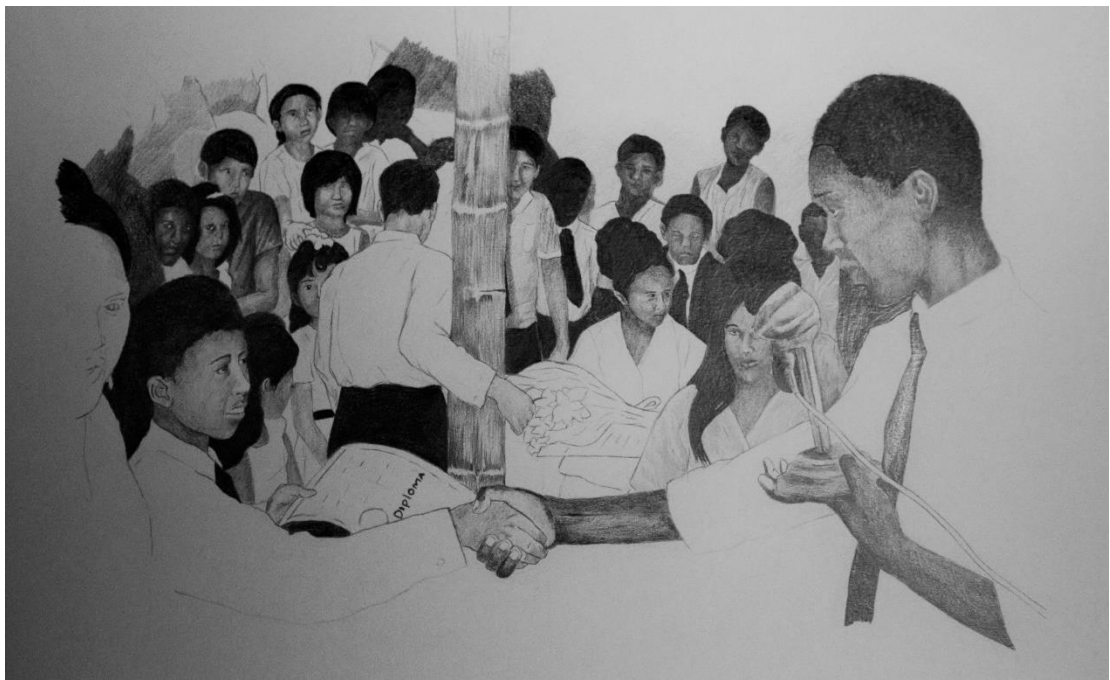
a100. Grupo de vecinos trabajando en una calle. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a101. Iglesia Cristo Maestro Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a102. Orfilia Chara Conversación. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoia.

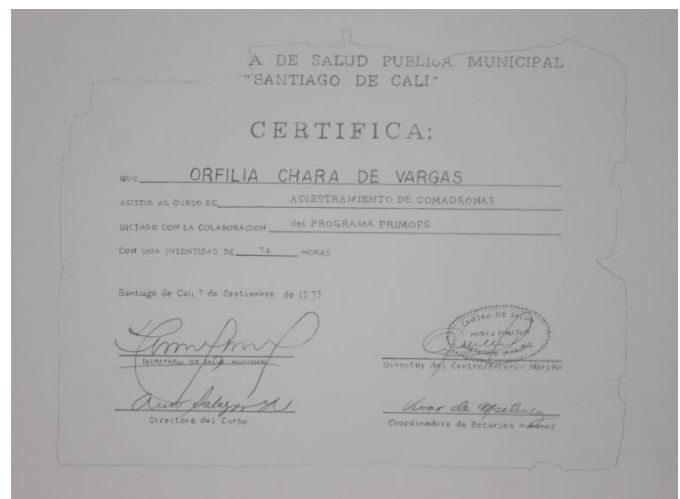


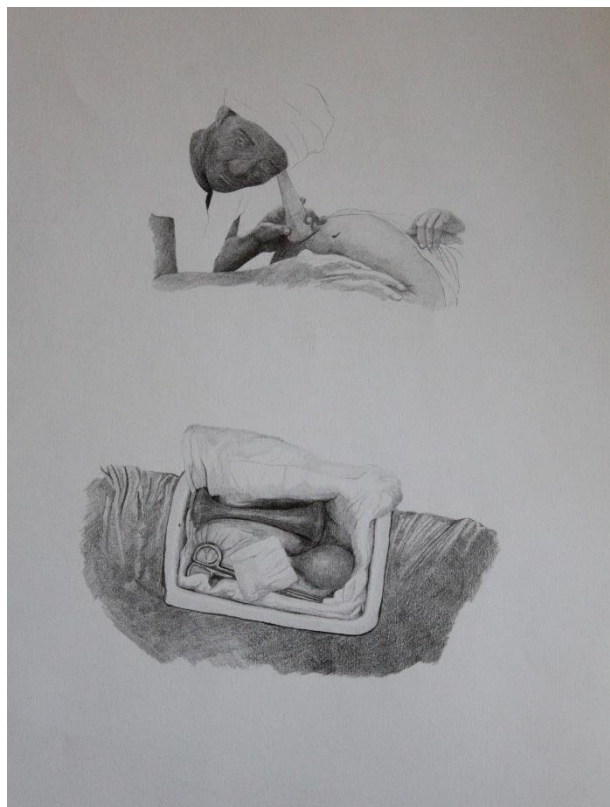
a103. Escuela Cristo Maestro, grado primera promoción. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a104. Equipo de futbol en la cancha Cristo Maestro. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.

a105. Certificado, formación es obstetricia. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.





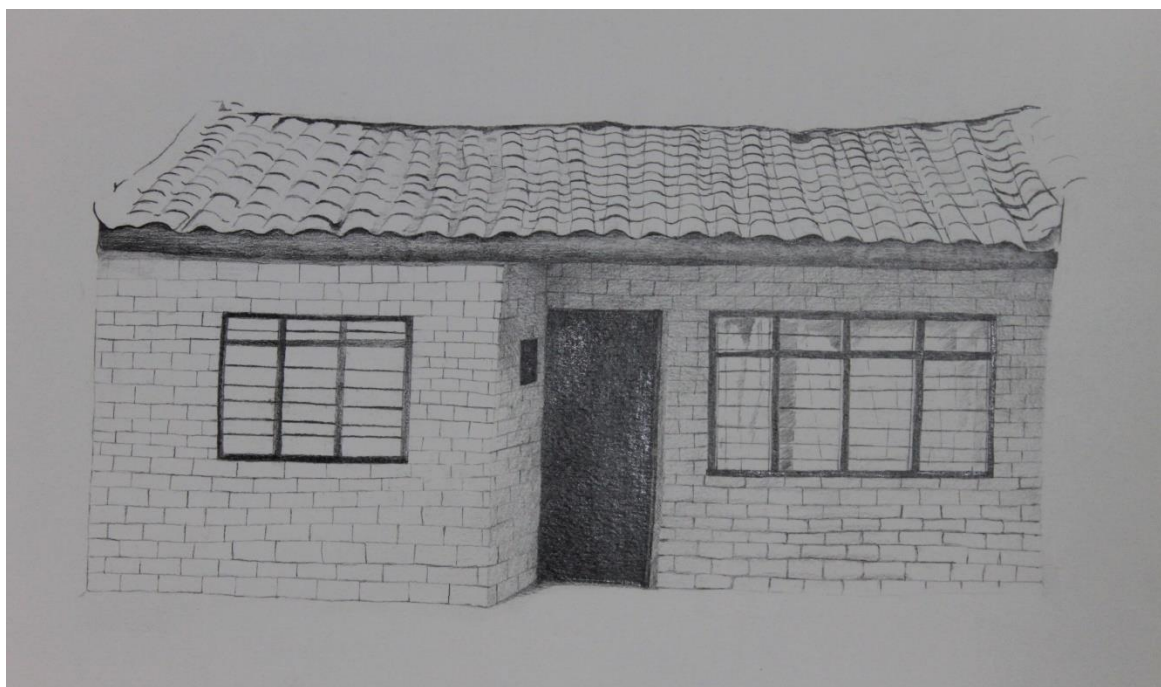
a106. Partera e instrumentos. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a107. Grado de Orfilia Chara en el H. U. V. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a108. Bebé. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.

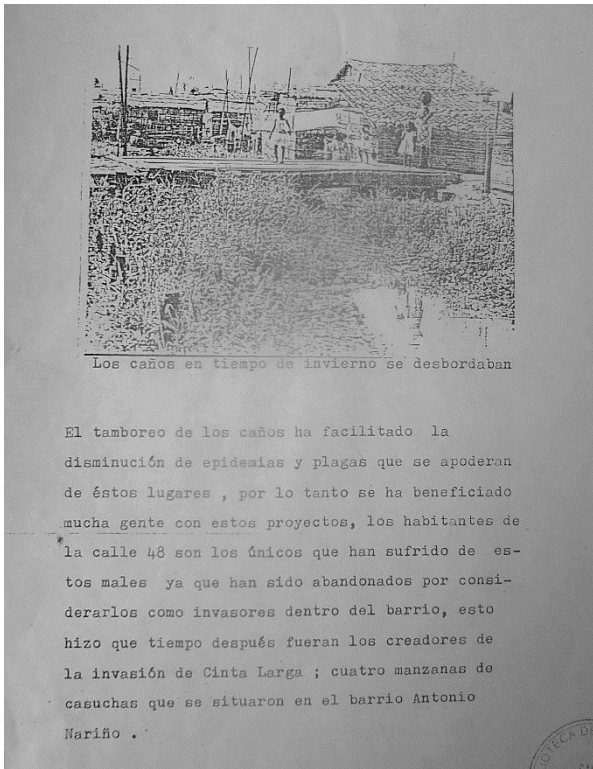


a112. Modelo de vivienda tradicional, barrio Unión de Vivienda Popular. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.



a113. Orfilia Chara y algunos familiares. Vargas U. Gerson, (2016-2017), fotografía cortesía de Erika Pantoja.

Figuras, archivo (b)



b 1. Fotocopia página del Tomo: *Unión de Vivienda Popular*. Fotografía del autor. Sala Valle del Cauca, Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, acceso 22-6-2016.



b 2. Fotografía. De izquierda a derecha: María Eugenia Urmendis, Johana Vargas, Luis Ernesto Vargas, Orfila Chara, Edien Vargas. Cortesía de Orfilia Chara. Fotografía del autor.



b 3. Fotografía 1965 aproximadamente. De izquierda a derecha: Edien Vargas, Maria del Carmen Vargas, Luis Edinson Vargas. Cortesía de Orfilia Chara. Fotografía del autor.



b 4. Acuarela sobre papel, (60 x 40 cm) paisaje barrio Unión de Vivienda Popular, de Edien Vargas Chara. Propiedad de Orfilia Chara, con permiso del propietario. Fotografía del autor.



b 5. Foto Iglesia Cristo Maestro. Cortesía de Orfilia Chara. Fotografía del autor.



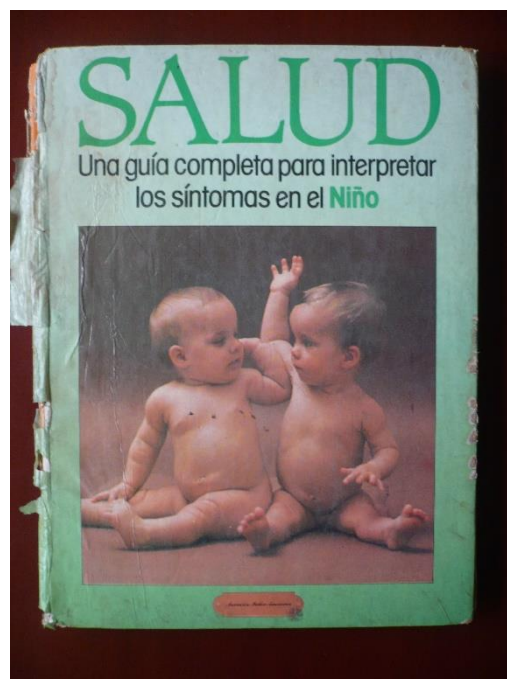
b 6. Fotografía, escuela Centro Docente Cristo Maestro, primera promoción. Cortesía de Orfilia Chara. Fotografía del autor.



b 7. Fotocopia, primera cedula de ciudadanía de Orfilia Chara. Cortesía de Orfilia Chara. Fotografía del autor.



b 8. Recorte de prensa encontrado en álbum fotográfico. "Resultados del torneo futbolístico La Amistad". Cortesía de Orfilia Chara. Fotografía del autor.



b 9. *Salud: Una guía completa para interpretar los síntomas en el niño*, este libro ha estado en mi familia casi desde que recuerdo, de él me serví para extraer algunos referentes visuales de recién nacidos. Cortesía Maria Eugenia Urmendis. Fotografía del autor.

UPA Orfilia Chara MES 2 AÑO 1994

REGISTRO MENSUAL DE LAS PARTERAS

D : Parto Domiciliario
C : Parto Centro de Salud
H : Parto Hospital

ORDEN	FECHA	NOMBRE PACIENTE	DIRECCION	EDAD	RIESGO		REMISION		SITIO ATENCION PARTO			MUJERTE PERINATAL		MAL 7 DIAS	CONTROL POSTPARTO	REVIS. MD RECEN. N.	REMISION A PROGRAMAS	
					A	B	SI	NO	D	C	H	NINO	MADRE					SI
		Elva Cabrera	K 47 H	23				X					X	X	X			
		Gladiadora	K 47 H	25				X					X	X	X			
		Adriela Zapata	K 47 H	27				X					X	X	X			
		Diana	K 47 H	29				X					X	X	X			
		Guero Rosalva	K 47 H	20											X			
		Valencia	Unigel	28											X	X		
		Isabel Montilla																

b 10. Formato *Registro mensual de parteras*, este tipo de documentos servían en aquella época para llevar la estadística de nacimientos en los barrios. Esta hoja es de 1994, es uno de los muchos que diligencio Orfilia Chara. Cortesía de Orfilia Chara. Fotografía del autor.

Anexos:

Anexo 1:

Consideración, lo que quedó por fuera, editoriales independientes:

Un proyecto de grado siempre termina transformándose, más cuando son propuestas de creación. Sus cambios obligan en determinado momento a establecer límites que permitan su culminación de manera oportuna, teniendo en cuenta tiempos de entrega y presupuesto.

Inicialmente, cuando me encontraba contemplando que tipo de proyecto hacer -e incluso en gran parte del desarrollo del mismo- quise realizar una publicación seriada, con el fin de llevarlo a más personas; posteriormente, imaginé un libro de artista único, inspirado en la forma del álbum de fotos. Ambas opciones fueron finalmente descartadas, debido a limitantes que no había tenido en cuenta y que fueron apareciendo a medida que se materializaba el trabajo de grado. Sin embargo, continué pensando en la oportunidad pedagógica y de divulgación, que puede tener un proyecto de publicación.

Por ello, investigue iniciativas editoriales, entrevistando posibles derroteros para diseñar un dispositivo de interlocución pedagógica, estudiando la socialización alternativa de trabajos artísticos. Por supuesto, tal fin cambia radicalmente la naturaleza del proyecto, convirtiéndolo en otro.

Progresivamente esta parte fue retirada del proyecto y sus objetivos, pero quise incluirlo ampliando un poco las consideraciones que se quedaron por fuera; asimismo, si el lector tiene interés en hacerse una imagen del panorama editorial independiente en Colombia, tal vez este pequeño aporte le sea útil.

Editoriales independientes en Colombia que trabajan con proyectos en artes visuales

Aunque existen varias editoriales independientes en Colombia que vienen trabajando en material dedicado a las artes visuales o narrativa gráfica, en este texto sólo se reseñarán cuatro casos, tres de editoriales y un proyecto de publicación. Se trata de proyectos nacidos del interés de artistas visuales, en producir y distribuir su propio material, extendiendo la iniciativa a la publicación de propuestas de otros creadores:

Jardín es una editorial independiente bogotana fundada en 2010 por Andrea Triana y Kevin Simón Mancera, su interés es la promoción, circulación y publicación de propuesta de artistas jóvenes colombianos que piensen su trabajo en el formato del libro. Actualmente *Jardín* cuenta con la colaboración del artista plástico Juan Peláez y el diseñador gráfico Julián Cardozo.

La Silueta es un estudio de diseño editorial independiente, especializado en generar productos y soluciones para el campo del arte. Paralelo a este trabajo, publica libros de arte, fotografía, libros ilustrados, novelas gráficas, entre otros. Este proyecto nace en 2002 por iniciativa de los bogotanos Andrés Fresneda y Juan Pablo Fajardo, quienes lo concibieron como una plataforma de comunicación. En sus publicaciones prestan mucha atención a las características objetuales de los libros, considerándolos en su totalidad objetos para la apreciación. *La Silueta* busca fomentar la investigación, creación y visibilidad de artistas jóvenes.

Tangrama, es un taller editorial fundado en 2002 por Nicolás Consuegra, Mónica Páez y Margarita García, ubicado en Bogotá. Se encuentra dirigido a brindar soluciones de diseño a proyectos impresos: libros, catálogos, plegables, carteles. Además de realizar diseño de exposiciones de arte y otros servicios museográficos. Sus integrantes, trabajan en propuestas artísticas propias, al tiempo que asisten a otros artistas en diseño de gráfica editorial. En los últimos años *Tangrama* viene

publicando trabajos editoriales con artistas visuales en formatos que proponen reflexiones artísticas en dibujo, grabado, narración visual o investigación, participando de proyectos como la revista *Croma* o *Al Mal Tiempo Mala Cara* de Kevin Simón Mancera.

Revista Asterisco, proyecto colectivo de Nicolás Consuegra, Margarita García, Nadia Moreno, Mónica Páez, Jorge Sarmiento y Luisa Ungar. Es un proyecto artístico de Bogotá creado en 1998, con el propósito de crear un espacio de encuentro y debate, entorno al arte y las implicaciones políticas del mismo en su contexto de circulación. La revista tiene la característica de funcionar entre catálogo, estrategia curatorial y obra en sí.

Hasta hoy el proyecto cuenta con nueve ediciones, tocando en cada una temáticas puntuales elegidas por el comité central, que posteriormente invita algunos artista a colaborar para la producción final. *Asterisco*, es un proyecto en esencia de carácter visual, que no cumple con la estructura tradicional de una revista, pues integra los textos de ampliación sobre la temática del número, en cualquier parte de la publicación.

En general, *Asterisco* es un compendio de trabajos pensados para el medio impreso en forma de colección, con la idea de llegar a un público amplio más allá de los circuitos tradicionales de las artes. Por tal motivo, la revista paso de ser un proyecto artesanal de pocos números a un proyecto editorial experimental con ediciones de tirajes más grandes.

Anexo 2:

2.1 Ejemplo de ficha de consulta archivo de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés

Borrero:

Visita Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, 31 de Agosto de 2016- Consulta Periódico el País de Cali.

Cali miércoles 16 de Enero de 1963

Página 3:

Titular “DISPOSICIÓN SOBRE LA ACCIÓN COMUNAL SE DICTARA EN CALI”

Periódico EL PAÍS Enero 1963

Página 8:

Encontré el siguiente anuncio: “CRÉDITO TERRITORIAL PARA LAS PERSONAS QUE SOLICITARON LOTES EN LOS PROYECTOS LA FORTALEZA Y CALIMA”

Cali lunes 14 de febrero 1963

Página 1: “LOS INVASORES ABANDONAN FINCAS DEL NORTE”... ¿se refiere a las personas cómo



Algunas Fotografía, visita Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Diario EL País 1963, Hemeroteca Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, fotografía del autor, acceso 22-6-2016.

2.2 Ejemplo de entrevista: parte de transcripción encuentro del 23 de Mayo de 2016:

Entrevistas a Orfilia Chara, a cargo de Gerson Stiven Vargas, realizada el 23 de mayo de 2016. Entre 3 y 5pm. Duración total: aproximadamente 120 minutos. Registro en formato audio visual. Hoy, se quiere identificar un punto inicial concreto para la narración, aportando contexto histórico, e identificando razones, o hechos, que condujeron a Orfilia Chara a ejercer la partería obstetra.

Lo siguiente corresponde a lo grabado en formato audiovisual.

G. V. (Gerson Vargas)

¿Ya grabamos? Bueno..., Primero..., eh...! Pues quería abuela que me contara un poco, como para contextualizar el trabajo ¿cómo llegaron acá al barrio (Unión de vivienda Popular), y cómo era el barrio en ese momento, y cómo ustedes se adaptaron a esas condiciones de ese barrio?

O.Ch. (Orfilia Chara)

Llegamos a este barrio, no le digo la fecha porque no me acuerdo de memoria bien, pero yo sé que... a este barrio llegamos porque en ese entonces pues teníamos una casa muy buena en el barrio Calima pero por asuntos de negocios hubo que salir de ella, y entonces quedamos sin vivienda propia, estábamos acostumbrados a tener vivienda propia. Entonces quedamos sin vivienda propia, pero pues en ese momento tuvimos que recurrir al arriendo, a una piecita que nos arrendaron en el barrio Maracaibo. En esa casa vivía una sobrina mía en otra pieza, ella tenía dos hijos; el niño que era Antonio, anima bendita, y Amanda. Y yo pues tenía los tres (hijos: María, Edien; Luis), pero resulta que la niña estaba muy pequeña y Edien también estaba pequeño, el más grande era Luis, entonces como estábamos en tan malas condiciones tuvimos que trabajar ambos para pagar el arriendo. Mi

esposo (Luis Ernesto Vargas) se enfermó, me tocaba a mí recurrir al trabajo, y pues el trabajo mío en ese tiempo todavía era vender, vender en las calles, vender pescado, vender fruta, vender chontaduro, lo que podía, pero entonces con eso me rebuscaba la alimentación pa mí, pa mis hijos y mi esposo que estaba reducido a la cama con un lumbago que tenía, y él de la pena de haber quedado en la calle eso como que se le removiό y duro como cuatro meses así, pero en esos cuatro meses no nos faltó ni la alimentación, ni como pagar el arriendo. Entonces, el marido de mi sobrina se había venido acá (el barrio Unión de vivienda), que dijeron que había una invasión, que estaban invadiendo lotes, y que estaban dando, pero él cuando vino, vino delante de nosotros ¡a él le dieron el lote de ahí! Que es la casa de Carmen aquí a media cuadra de donde estamos.

G.V:

¿Aquí en Republica de Israel?

O.Ch.

Y a nosotros pues..., yo bregué mucho pues porque nos dieran..., yo venía mucho a las reuniones pero no me dieron, que por que no había venido cuando estaban afiliando, y que si me daban me tocaría en la orilla del caño, en ese tiempo eso era un caño ¡horrible! Por ahí pasaba, por la cuarenta y ocho (calle 48) pasaba un brazo del rio Melendez pero el agua era limpia, totalmente limpia y ahí se lavaba, y todo, y entonces ellos se vinieron a hacer su ranchito, y nosotros quedamos allá en la pieza, y un día ya el viejo se fue aliviando y dijo “yo me voy a ir a buscar dónde invadir para hacernos a un lote porque yo no puedo tener mi familia así y no estoy bien para trabajar, y a usted le queda muy duro para trabajar, pagar arriendo, comida y todo” entonces él se vino a ver y no pudo conseguir lote de invasión. Sin embargo un señor Antonio le dijo “yo tengo este ranchito aquí, pero lo estoy vendiendo, yo me voy para Pereira, yo soy de Pereira y pues yo lo estoy vendiendo” entonces el viejo le preguntó ¿en cuanto? Pero nosotros no teníamos para comprárselo, y yo lo único

que tenía era una maquinita de coser que nunca me faltó, entonces él fue y me dijo en la tarde que llegué “en frente del ranchito hay una casita que la están arrendando, está en malas condiciones, pero la están arrendando. Usted verá si nos vamos para allá, y allá nos conseguimos el ranchito”

¡Efectivo! lo que íbamos a pagar ese mes de arriendo allá lo vinimos a pagar acá que es dónde doña Ángela la señora que tiene la cacharrería en la 41H, allí eso era un rancho feo, era de ladrillo pero era abandonado, ella nos dijo que nos lo arrendaba pero que teníamos que limpiarlo, tenía agua pero no tenía luz. Una manguera disque con agua pero usted iba a abrirla y no salía ningún agua. Entonces le dijimos a un vecino (don Jorge Maquilon) que nos hiciera el favor, que nos limpiara eso; él pues nos limpió y nos pasamos ahí. Al mes de estar allí el señor nos vendió, el ranchito, que era nuestra casa dónde ellos se criaron y nacieron. Nos vendió eso, y pues no teníamos plata pero yo vendí la maquinita, y los niños tenían una alcancía pues yo siempre acostumbraba a tenerles alcancías, entonces la rompí, y completamos. Con eso le compramos al señor, en ese tiempo cinco mil pesos era un platal, y cinco mil ochocientos costo. Pero había que hacer los papeles en la oficina, y seguir pagando en la oficina, a él se le compraba la posesión; era un ranchito de guadua, de lata con piso de cemento y tenía letrina, entonces el finado hizo hacer otra letrina porque esa estaba muy mala, e hizo hacer un aljibe adelante en la calle donde al final quedaba el andén, y se le puso tapa de madera bien hecha, encima forrada con zinc y se le ponían de noche dos candados. De ahí se sacaba agua para lavar ropa, porque el agua que se consumía era de Periquillo, se comparaba una caneca, de esas canecas grandes, se comparaba el lunes y el día viernes se compraba la otra. Ese ranchito se fue organizando hasta que quedó la casa, se hicieron seis piezas porque uno pensaba en la familia, y así fue. Allí había una cocina muy buena, se hicieron piezas, se hicieron dos edificios, por último se hizo plancha atrás y se hizo un apartamento arriba. Hoy día esa casa está muy deteriorada, eso me duele pues allí es donde los nietos se criaron, él (Gerson) de pronto pasan y se la muestra, queda ahí en la 41H, allí nacieron muchos; allí nació Johan, Jonathan David, allí nacieron muchas personas, la única que no nació allí fue Johana y Karen. Allí pasamos años muy buenos, esa casa nostramo

mucha suerte, y los muchachos vivieron muy felices allí, no podemos decir que los muchachos se dañaron allí siendo jóvenes. Fue una casa que nos trajo, a pesar de haberla comprado en las condiciones que fue, de costarnos la hechura y todo fuimos felices en esa casa y más que todo que esa casa fue la que me trajo mi prosperidad en el estudio, en la preparación, estando en esa casa fue que yo hice todo lo que hice, allí comencé a ser partera y me trae muchos recuerdos. Allí comencé a ser promotora de salud, comencé a ser partera obstetra y comencé a ser voluntaria, estando de voluntaria comencé a estudiar. Y por meternos de fiadores de otras personas perdimos esa casa, yo siempre hubiera querido que mis nietos aunque no vivieran en ella la tuvieran como recuerdo, ningún nieto cogió mal camino ahí ni nadie, éramos felices, mi esposo allí volvió a vender mercancía, a trabajar como antes pero como él era de esas personas que se sacaba las cosas de la boca para ayudar a otros. Estando en esa casa él por x motivo le sirvió a un compadre para montar un negocio y el compadre lo dejó embalado, por eso comenzamos a pasar afanes. Sin embargo estudie y ayudaba a los demás, le colabore a los vecinos. Esa calle donde se criaron mis nietos era una calle unida vecinalmente, lo que le dolía a un vecino le dolía a todos, y cuando ya me retire de allí que se vendió la casa se acabó esa unidad, ellos por eso dicen que desde que doña Orfi se fue de aquí se cabo todo, porque si a mí me decían fulano está enfermo y no tiene que comer yo decía vamos todos a ver que se puede hacer, y así hicimos una sociedad de ayuda (don Pedro, don Eulogio, don Pedro Arango, doña Rafaela, doña Blanca, Mario Mostacilla) como éramos tan pobres todos, éramos como ocho; y si se enfermaba una persona yo iba a verla y bueno pasa esto con esta persona, hay que llevarla al hospital, hay que hacerle tal cosas, no tiene que comer, tiene tantos hijos y los vecinos me colaboraban, la voz mía era como la voz de todos ellos me da pena decirlo pero así era. Ya en diciembre se tenía la costumbre de que en la casa se hacía un pesebre grande y se hacía comida para todos los niños de la cuadra y nunca faltó que darle a los niños. Luego tuvimos que vender la casa, a mí me dolió bastante pero que le vamos a hacer... Lo único que recalco es que estando ahí fui

voluntaria de la cruz roja, antes via sido voluntaria pero no había tomado seriedad, no había tomado seriedad, porque yo antes tenía más o menos, no estaba como tan necesitada.

G.V

¿Qué la llevó míta a meterse más en lo de la salud, y lo de los partos, qué...?

O.Ch.

La pobreza, de ver la pobreza, de ver la pobreza que pasábamos..., porque yo también me cuento..., en este barrió. En este barrio no había agua, tenía cañerías encimita así, y la luz eran bombillitos. Había que cercar con alambre las casas, hacer cercos altos, si no las vacas se metían, esto eran potreros, esto no era así como ahora que vivimos como reyes.

Las vacas..., había que cercar bien con alambre y cerco alto, si uno se descuidaba las vacas se le metían a la sala. Una vez yo había dejado a María en la sala, y me había venido acá a una casa que llamaba Manchola, era la tienda más cercana y quedaba aquí en la 42b, al lado del caño donde es ahora un taller de carros, o había que comprar dónde el pobre Luis, que quedaba al frente del hospital Carmona y de allá había que venir a comprar acá, tanto plátano como carne. Yo me había venido a comprar un hueso para hacer un sancocho y deje a María en la sala porque Edien y Luis se habían ido con Ernesto mi esposo, bueno y allá la deje. Pero se me olvido amarra la puerta, pero deje la niña en la pieza. Cuando voy llegando, yo no me demore nada... (Risas) estaba la finada Rafaela sacando una vaca que se entró a la sala ¿quién sabe quién habría abierto la puerta? La vaca se entró estaba bien tranquila en la sala la vaca ¡Trun Trun! Y la finada rafa le daba con un juguete (Risas) y esa vaca andando, yo como le tenía tanto miedo al ganado me quede sorprendida y decía ¡ay mi hija que le pasaría! (Risas). Bueno como le cuento yo trabajaba. Mi sistema era el siguiente, yo trabajaba con lo que había para vender, vendía chontaduro y cuando no pues trabajaba en otras cosas diferentes, como

yo sabía cocer lo primero que hice fue ir recolectando para comprar otra vez la maquinita; yo hacía toldillos grandes, fueran redondos o fueran cuadrados y entonces esos toldillos los sacaba a vender, como había tanto sancudo la gente compraba. Desde allá de la Simón Bolívar yo me iba así, caminando iba dando la vuelta, iba dando la vuelta porque no habían si no las avenidas, porque las calles eran trochitas, caminos, caminitos y entonces yo me iba y daba la vuelta, el sábado y el domingo vendiendo toldillos, los vendía baratos o los dejaba fiados y así. Mejor dicho yo me rebuscaba mucho. Hasta que me instale y la señora Fanny me ayudo. Antonio Nariño lo estaban haciendo; entonces a mí me dijeron “ve Orfi como te parece”..., cómo es que llama ella..., ella vive por la cuarenta y ocho..., no me acuerdo pero ella está viva, muy ancianita, pero ella vive por la 48... “mira que en Antonio Nariño están dando unos cursos”... le dije de ¿qué?... y ella me dijo “de salud, vos que te gusta tanto estar fregando con salud ¿por qué no te vas a hacer anotar?” Bueno yo si me vine, yo dije mañana voy, en un momentico voy y fui entonces la doctora Fanny estaba ahí, la doctora Fanny Escobar González es el nombre de ella, entonces fui entrando y dije buenas tardes y buenas tardes dijo ella, perdone pero ya vamos a comenzar la reunión más tarde la atiende, dije si vengo a hablar con usted, sobre qué dijo, sobre salud, vamos a comenzar una reunión de salud dijo, entre la escucha., pero sin compromiso dijo, no la anoto si no que la escucha, y así fue., yo es, fui, ahora no porque ya los años y todo pero fui muy atrevida a preguntar, entonces cuando ya se terminó la reunión le dije doctora perdone usted me puede anotar a mí y me dijo pero usted qué ¿usted tiene bachillerato? Le dije no, pero yo sé leer y escribir, yo estudié hasta quinto y entonces me dijo pero es que le hace falta el bachillerato, le dije no, no importa yo hago lo que pueda y lo que pueda fue que me metieron, eso fue lo que pueda y me metió y dijo ¡Firme aquí! firme y me metió de voluntaria, de una vez... (Las entrevistas resultaron extensas, por lo tanto aquí solamente se incluye una parte, con el fin de ejemplificarlas)

2.3 Texto final: La Segunda Oleada

El siguiente escrito es la versión final que termino guiando el proceso de dibujo.

La Segunda Oleada

A Cali llegamos en 1956, a la Unión de Vivienda Popular en 1968 cuando aún era una invasión; gracias a una sobrina que consiguió un rancho y nos contó. En ese entonces compramos los derechos de uno por cinco mil pesos, ahí construimos la casa.

No había nada, carreteras o acueducto, no se contaba con ningún servicio público; era la propia gente quien construía lo necesario para vivir. La salida era difícil y tocaba a pie, el transporte casi no llegaba, sólo entraba una ruta de bus (Rosado Crema). Y por ejemplo, el agua potable tocaba traerla caminando de periquillo o esperar las carretas que pasaban vendiendo cada semana.

Aquí me di cuenta que podía ayudar, pues todo tenía que hacerlo la comunidad. Por eso me hice partera, aprendí enfermería en el puesto de salud de Antonio Nariño y partería en el Hospital Departamental.

Mientras me forme en salud ganaba dinero vendiendo toldillos, o cosas que cosía en casa, que los fines de semana salía a ofrecer a Mariano Ramos, Republica de Israel, La Unión de Vivienda Popular y Antonio Nariño.

Los años que asistí partos lo hice a la hora que fuera, siete días a la semana, moviéndome por mis medios (pie, bicicleta o bus).

La ayuda que recibíamos las parteras, eran instrumentos, gasas, uniformes, zapatos, guantes, talco, alcohol, pinzas, tijeras. Cada mes hacia un informe para la secretaria de salud, con estadísticas de nacimientos, y llevaba mis propias notas en cuadernos personales.

Atendí más de cuatrocientos partos entre vecinos, sobrinos, personas cercanas y mis nietos que crecieron en mi casa; trabaje en la comunidad hasta que nos trasladamos a republica de Israel a finales de los años noventa.

Anexo 3

Materiales

El lápiz de grafito es una herramienta de dibujo creada en el siglo XVI, utilizado por los artistas para hacer bocetos, estudios, o apuntes visuales de temas que les interesaban (paisaje, anatomía, naturaleza, etc.).

En la actualidad el lápiz de grafito es el material artístico de mayor producción y consumo en el mundo. Además, el dibujo a lápiz goza actualmente de la aceptación como un medio artístico superior, no como en la antigüedad donde era subordinado de la pintura, considerándolo únicamente un medio de estudio (Estela Alicia Mancini, el lápiz de grafito, 2010, Pdf, publicado en www.libreriathesis.com.ar).

La mina del lápiz de grafito se compone de una mezcla de arcilla, agua y grafito (carbón mineral). Dependiendo de su fabricación, y las cantidades de sus componentes, se puede dividir en dos categorías, lápices duros y blandos. Los duros son lápices que tienen más arcilla que grafito, y al escribir rayan poco, es decir que hacen líneas claras, estos se usan para bocetar. Los blandos son lápices que tienen mayor cantidad de grafito que de arcilla, haciendo que su línea sea oscura;

igualmente cada grupo se subdivide en categorías dependiendo de su dureza o suavidad, los niveles se ubican en una nomenclatura que va de 9H para el más duro a 9B para el más suave, estos se usan para dibujo artístico, o trabajos que requieren mayor elaboración. Finalmente decir que esos niveles de dureza o suavidad son a su vez variedades tonales, que van de tonos claros a tonos oscuros, llegando a negro (La Línea, Apuntes de Educación Plástica y Visual 1 de E.S.O. documento pdf).

Tabla de escala de dureza lápices de grafito:

9H-8H-7H -6H-5H-4H-3H-2H -H-	-F-HB-B-	2B-3B-4B-5B-6B- 7B-8B-9B
Duro - Tonos Claros	Medio	Blando – Tonos Oscuros

La cartulina durex es un tipo de papel ideal para el dibujo artístico, se utiliza para técnicas artísticas secas y húmedas como tintas de alta viscosidad; originalmente se creó con el fin de obtener un material resistente y absorbente, en la capacidad de soportar trabajos de alta saturación de en técnicas como la acuarela, carboncillo o grafito. Tiene un origen vegetal, siendo un material reciclable. Está compuesto por una celulosa que gracias a los procesos químicos a los que se somete, se empasta, creando una lámina de papel de alto calibre y resistencia, gracias a la cantidad de material prensado en su fabricación. Esas características lo hacen un soporte ideal para practicar el dibujo con lápiz de grafito, además de que su textura compacta pero rugosa a la vez ayuda a la creación de diferentes texturas en los dibujo, consiguiendo una sensación visual orgánica.

Bibliografía

Aguirre, C. (2014). *Ciervos de Bronce*. Bogotá, Colombia : Silueta Ediciones.

Armas, F. L. (20 de Enero de 2016). *Memorias Sobrevivientes: EL Álbum Familiar en tres Obras Artísticas (MARcelo Brodsky, Gerardo Dell`Oro, Lucila Quieto)*. Recuperado el 17 de Junio de 2016, de Latine Historie Les Cahieres ALHIM: <http://alhim.revues.org/5374>

Artishock. (28 de Abril de 2015). *Javier Rodriguez y Cristóbal Lehyt: Sobre el Dibujo*. Recuperado el 17 de Septiembre de 2016, de Artishock Revista de Arte contemporaneo: <http://artishockrevista.com/2015/04/28/javier-rodriguez-cristobal-lehyt-dibujo/>

BFE (Barbara Fiore Editora). (Abril de 2007). *Emigrantes X Aniversario*. Recuperado el 14 de Agosto de 2016, de www.barbarafioreeditora.com: https://www.barbarafioreeditora.com/shauntan/?page_id=531

Cardona, Y. G. (30 de Septiembre de 2015). *Cesó La Horrible Noche: el Color Documental del Bogotazo*. Obtenido de Seminario de Crítica y Analisis de Cine Colombia organizado por la Cinemateca de la Universidad del Valle, y la Escuela de Comunicación Social, del 28 de sep. al 2 de oct.

Epstein, S. (1973). Estudio Descriptivo de las Parteras en un Barrio Popular de Nivel Bajo en Cali. *Revista Acta Medica del Valle*, IV (1. 4), 78-79.

Flora ars+natura. (25 de noviembre de 2014). *Gabinete # 7: Javier Rodríguez, Fantasma*. Recuperado el 3 de agosto de 2016, de Flora ars+natura: <http://arteflora.org/2014/10/gabinete-7-fantasma-javier-rodriguez/>

- Helen, C. (1971). *Manual Elemental de Obstetricia: Guía para Parteras Auxiliares*. México: Libros McGraw-Hill De México S.A.
- Jiménez , M., Jiménez , J. L., & Andrés Cruz. (2014). *Los Once* (primera ed.). Bogotá, Colombia: Laguna Libros.
- Leedor. (17 de Julio de 2014). *Javier Rodríguez Pino: 666 en Metales Pesados*. Recuperado el 9 de Julio de 2016, de Leedor.com: <http://leedor.com/2014/07/17/javier-rodriguez-pino-666-en-metales-pesados/>
- Mancini, E. (2010). *EL lapiz de Grafito* . Obtenido de <http://www.libreriathesis.com.a:>
http://www.libreriathesis.com.ar/Asesoramiento/Manual_de_materiales_artisticos/El%20%C3%A1piz%20de%20grafito.pdf .
- Museo Nacional Bellas Artes. (2011). *Biografía, Javier Rodriguez Pino*. Recuperado el 17 de septiembre de 2016, de ArtistasVisuales Chilenos.cl:
<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40105.html>
- Ojeda , D., Guerra , P., Aguirre , C., & Díaz , H. (2016). *Caminos Condenados*. Bogotá, Colombia : Cohete Cómic .
- OMS (Organización Mundial de la Salud). (Mayo de 2013). *Las Parteras en el Centro de la Nueva Estrategia de salud Reproductiva de Somalia* . Recuperado el Septiembre de 2016, de <http://www.who.int:> http://www.who.int/features/2013/somalia_skilled_birth_attendants/es/
- Pekar, H., & Remnant, J. (2013). *Cleveland* (2014 segunda ed.). España: Gallonero Ediciones.
- Pinilla, G. (2014). *Policarpo: Historia del Barrio Policarpa Contada por Luis Hernando Forero*. Bogotá, Colombia : Independiente.

Pinilla, G. (2015). *EL Ramo de Olivo Que no Germino*. Bogotá, Colombia : Independiente.

Power Paola . (2010). *Virus Tropical*. Buenos Aires, Argentina : La Editorial Comun.

Sacco, J. (2009). *Notas al Pie de Gaza (Footnotes in Gaza)* (2015 sexta ed.). Colombia: Penguin
Randon House Grupo Editorial.

Silva, A. (1998). *Álbum de Familia: La Imagen de Nosotros Mismos* (segunda ed.). Bogotá ,
Colombia : Norma.

Tan, S. (2011). *El Rey pajarero y Otros Esbozos*. España : Barbara Fiore Editora.

Tan, S. (2011). *Esbozos de una Tierra Sin Nombre: EL Proceso de Creación de Emigrantes*. España: Barbara
Fiore Editora.

Thomsonp, P. (1988). Historia y Comunidad. En *La voz del Pasado: La Historia Oral* (J. Domingo, Trad.,
Primera ed.). Valencia , España: Ediciones Alfons Magnanim.

Urrea, F., & Murillo , F. (Mayo de 1999). Dinamicas de Poblamiento y Algunas Caracteristicas de los
Asentamientos Populares con Población Afrocolombiana en el Oriente de Cali. En C. D. Fernando
Cubides (Ed.), *Desplazados, migraciones internas y reestructuraciones territoriales* (págs. 337-405).
Bogotá: Centro de Estudios Sociales (CES) Facultad de Humanas de la Universidad Nacional de
Colombia. Recuperado el 24 de julio de 2016, de <http://biblioteca.clacso.edu.ar>:
<http://www.bdigital.unal.edu.co/1292/2/01PREL01.pdf>