

**Cómic documental sobre historias de vida de mujeres desplazadas por el conflicto  
armado residentes en Popayán, Cauca**

**Presentado por:**

**Daniel Daza Cuéllar**

**Alexander Rengifo Rengifo**

**Universidad del Cauca**

**Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales**

**Programa de Comunicación Social**

**Popayán**

**2022**

**Cómic documental sobre historias de vida de mujeres desplazadas por el conflicto  
armado residentes en Popayán, Cauca**

**Presentado por:**

**Daniel Daza Cuéllar**

**Alexander Rengifo Rengifo**

**Trabajo de Grado para optar al título de**

**Comunicadores Sociales**

**Directora**

**Mg. Andrea Calderón Villarreal**

**Universidad del Cauca**

**Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales**

**Programa de Comunicación Social**

**Popayán**

**2022**

## **Dedicatoria**

A mi madre, que me apoyó y quiso hasta su último día, que fue inspiración para este proyecto y que representa la resiliencia, el amor y la fuerza de la mujer.

-Alexander Rengifo Rengifo

## Agradecimientos

Inicialmente quiero agradecer a las mujeres que hacen parte de este trayecto, por su tiempo, su entrega y la confianza depositada en nosotros. Por el interés de ver reflejadas sus historias.

Quiero agradecer a mi familia cercana, por estar conmigo en todos los baches de este camino, por el apoyo y la emoción al verme crecer.

A mis hermanas Alba, Ingrit y Mabel, por llevar el legado de la fuerza, del amor y de la resiliencia. Por quererme y asombrarse con cualquier garabato que hiciera.

A Laura Manzano por abrimos caminos y a Andrea Calderón por animarnos a recorrerlos. Guiarnos en sus experiencias creativas nos ayudaron enormemente.

A mi perro Tomate por acompañarme mientras dibujaba, a mis plantas por darme razones para salir a ver el sol y a mi sobrina Valentina por ser la crítica más minuciosa.

A mis amigos, porque sin ellos nunca me habría atrevido a hacer cosas que me gustan. Especialmente a Paula por creer siempre en mí.

-Alexander Rengifo Rengifo

A Naidú, Fernanda y Alma, por el aprendizaje, el tiempo, la confianza y las largas conversaciones.

A todas las mujeres que conocimos en el camino, por permitirnos escucharlas, caminar con ellas e invitarnos a sus casas.

A la profe Andrea Calderón, por el cariño, la dedicación, el rumbo y las ideas.

A Yomar Pérez, mi abuela, por el hogar y la música.

A Dolly y a Ricardo, los años.

A Paula, por haber sido la “integrante secreta” de este proyecto.

A Laura Manzano, por haber plantado incontables señales para el camino.

A Domingo y Mei, mis gatos, por las lecciones de amor.

A Alexander, artífice de este proyecto.

-Daniel Daza Cuéllar

## Contenido

Introducción .....	6
Marco teórico .....	8
Las víctimas en el conflicto armado de Colombia .....	8
Desplazamiento forzado en Colombia .....	12
Periodismo literario y nuevas narrativas .....	14
El cómic documental .....	17
Memoria y memoria histórica .....	20
Metodología y sistematización de la experiencia .....	23
En primera persona.....	23
El trabajo de campo.....	26
Reflexiones y resultados del proceso .....	39
El proceso de ilustración y la historia personal de Alexander .....	39
De puntos a píxeles.....	40
Letras y errores.....	41
¿De dónde salen los rostros?.....	42
Organizando cajones en movimiento.....	43
Revisando historias.....	44
Reflexiones alrededor de las historias de vida.....	45
Conclusiones y recomendaciones.....	50
Bibliografía.....	52

## Introducción

Un tema coyuntural y de interés para la vida social, política, económica y cultural del país y transversal a todas las profesiones es la capacidad de resiliencia, resistencia y reexistencia frente a las violencias ejercidas desde diferentes escenarios. Para el caso del presente proyecto de investigación, nos concentramos en las violencias generadas en el marco del conflicto armado interno de Colombia, buscando entender cuáles han sido los procesos personales y/o comunitarios desarrollados por un grupo de mujeres que fueron víctimas de desplazamiento forzado en el departamento del Cauca en momentos y circunstancias diferentes, y por otra parte explorar las posibilidades narrativas y estéticas del cómic como un medio plástico capaz de aportar a la construcción de memoria desde el ejercicio periodístico.

Colombia ha sido afectada por el conflicto armado desde finales de los años cincuenta, trayendo consigo miles de muertos y millones de desplazados. Según el Registro Único de Víctimas (RUV, 2022), existen más de nueve millones de víctimas (9.278.531), siendo el 89% de estas víctimas de desplazamiento forzado, convirtiendo al desplazamiento colombiano en uno de los fenómenos de violencia más numerosos en el mundo, reportando 8.3 millones de desplazados internos, según el informe ‘Tendencias Globales de desplazamiento forzado en 2020’ (ACNUR, 2020).

En cuanto al panorama de un enfoque diferencial por la condición de “sexo”, las mujeres desplazadas en Colombia son 4.121.585, un número equivalente a la cantidad de hombres desplazados. En cuanto a la situación del Cauca, existen 217.185 mujeres desplazadas, el número de mujeres desplazadas por año ha sido invariable, pero para lo que llevamos del año, ha habido 341 mujeres desplazadas (con un corte del 30 de abril de 2022).

No obstante, resulta necesario comprender que las condiciones de violencia ejercidas sobre las mujeres se diferencian en ciertos puntos de aquellas ejercidas sobre los hombres, ya que estas violencias basadas en género responden a una serie de aprendizajes y comportamientos de carácter autoritario naturalizados a causa de los ejercicios de poder a los que las mujeres han sido históricamente enfrentadas (Quiñones et al., 2011). Estas van desde las afectaciones a la integridad física hasta el daño psicológico, producto de los eventos traumáticos que presenciaron y vivieron en el marco del conflicto armado e incluso en campos alejados del conflicto, como la vida en sociedad y las prácticas que se permiten o rechazan en determinados contextos.

Es decir, nuestra investigación se planteó, inicialmente, identificar una serie de factores y “hechos victimizantes” consignados en la ley 1448 de 2011, misma que contiene una lista de derechos cuyo cumplimiento es una obligación y una responsabilidad del Estado. Entonces, a raíz de la lectura de este acuerdo y otros informes al respecto, junto al acompañamiento a las comunidades y mujeres involucradas en este proyecto, nos preguntamos: ¿se están garantizando los derechos que proporciona esta Ley? Ese contraste entre aquello que está consignado en documentos oficiales y lo que las personas que son las destinatarias de estos mismos realmente están viviendo a la fecha, fue, entre otros, un aspecto importante tanto para el trabajo de campo como para el posterior análisis.

De este proceso surgieron nuevas interrogantes que nos motivaron a explorar campos un poco alejados de estas normativas, como: más allá de la violencia ejercida sobre las mujeres, ¿cómo es la vida de ellas? ¿Cómo se relacionan con sus contextos? ¿Cuáles son las particularidades de cada historia de vida? ¿Cuáles son sus aspiraciones? En la medida en que fueron surgiendo estas observaciones, fuimos entendiendo que el objetivo del producto que habíamos propuesto crear debía ir más allá de consignar información relacionada con los hechos violentos, para buscar la manera de articular aspectos de la cotidianidad de cada relato a una narrativa periodística, y destacar el valor humano detrás de cada historia.

De tal manera que, para dar cuenta del proceso que nos condujo a estas reflexiones, este informe se compone de tres momentos que buscan explicar y compartir las diferentes etapas en las que se desarrolló el proyecto: primero, un espacio para exponer y discutir los conceptos y lineamientos teóricos que se tomaron como referencia para comprender los distintos elementos sobre los que se construyó la propuesta creativa e investigativa; segundo, un apartado dedicado a explicar cuál fue la metodología aplicada y cuáles fueron los pasos que se siguieron a medida que fue avanzando el proyecto, tanto desde la investigación como de la creación del cómic documental; y, finalmente, un análisis sobre los resultados, que comprende tanto el porqué de las decisiones tomadas durante el proceso de dibujo como una observación detallada sobre el cómic en sí, y los aprendizajes que surgieron de esta experiencia.

## **Marco teórico**

### **Las víctimas en el conflicto armado de Colombia**

La violencia en Colombia derivada del conflicto interno iniciado en el siglo XX ha generado transformaciones de fondo en la sociedad y, por lo tanto, en el tejido social del país. Para rastrear los orígenes del conflicto interno en Colombia, Nubia Yaneth Ruiz (2011) habla de un periodo de “modernización” que se presentó en las primeras décadas del siglo XX, particularmente durante la administración de Alfonso López Pumarejo en 1936, en la cual “se crearon o modificaron las legislaciones agraria, laboral, de seguridad social y de organización del Estado” (p. 151). Estas reformas, de acuerdo con Darío Fajardo, derivaron rápidamente en proyectos de monopolización de la propiedad a causa de la adjudicación de títulos de propiedad a grandes empresarios, asunto que aumentaría las tensiones entre los diferentes sectores campesinos y políticos del país (Fajardo, 2014). Estas tensiones conducirían posteriormente a enfrentamientos armados, cuyo detonante ocurrió el 9 de abril de 1948, cuando fue asesinado el candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán.

No obstante, según Ruiz, es durante “la década de 1980 cuando entra en crisis el modelo implantado en el país, se agudiza la escalada de violencia, y el desplazamiento forzado se perfila como una de las mayores consecuencias del conflicto que se vive actualmente” (2011, p. 153).

A manera de respuesta para atender a las personas afectadas por estas circunstancias de conflicto, se crea la Ley 1448 de 2011, la cual reconoce las vulneraciones a las que fueron sometidas las personas en condición de víctimas, y a su vez postula una serie de derechos y procesos que deben aplicarse para “reparar” a las personas afectadas.

El 26 de septiembre del 2016, bajo la administración del expresidente Juan Manuel Santos, se firmaron los acuerdos de paz con la que entonces era la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). De esta manera, el 30 de noviembre del mismo año, el Congreso aprobó el “Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”, que se sustenta en la aplicación de seis puntos: una reforma rural integral, participación política, el fin del conflicto, la situación de los cultivos de droga, las víctimas del conflicto, y la implementación, verificación y refrendación (este último punto se refiere, ante todo, al seguimiento y verificación del cumplimiento de los acuerdos).

Entonces, entendiendo un poco el contexto bajo el que se surgen estas políticas, resulta necesario detenerse a pensar en cómo percibe el Estado a las personas en condición de víctimas y cuáles son las acciones que propone para atender a sus necesidades. El artículo 3 de la Ley 1448 de 2011 establece lo siguiente:

Se consideran víctimas, para los efectos de esta ley, aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. (P. 1)

El artículo 28 enlista doce derechos a los que las personas en condición de víctimas tienen acceso en el marco de la Ley 1448:

1. Derecho a la verdad, justicia y reparación. (Este derecho describe un proceso compuesto por tres momentos: la declaración y la escucha de las versiones de las víctimas, los responsables y las instituciones en torno a los hechos que generaron la vulneración que victimizó a la persona que accede a este derecho; la aplicación de mecanismos y procesos judiciales para que un tribunal determine una sentencia contra los responsables; y, finalmente, la reparación de las víctimas, que consiste en restablecer los derechos vulnerados y garantizar la no repetición.)

2. Derecho a acudir a escenarios de diálogo institucional y comunitario. (Aquí se postula, principalmente, que se debe garantizar la participación y la escucha de las víctimas en los diferentes espacios de discusión, planeación y procesos comunitarios.)

3. Derecho a ser beneficiario de las acciones afirmativas adelantadas por el Estado para proteger y garantizar el derecho a la vida en condiciones de dignidad. (Este derecho establece que una de las responsabilidades del Estado es reparar y estar pendiente de que las condiciones de vida de las víctimas sean dignas. Cabe mencionar que el concepto de dignidad para esta ley, que se define en el artículo 4, consiste en garantizar la autonomía de las personas en los diferentes escenarios de sus vidas.)

4. Derecho a solicitar y recibir atención humanitaria. (Una gran parte de la ley 1448 se dedica a definir y mencionar cuáles son las atenciones humanitarias a las que deben tener acceso las víctimas, entre las que se encuentran programas de acompañamiento psicosocial,

acceso a una vivienda, restitución de tierras, atención en salud y alimentación, apoyos económicos, y prioridad en el acceso a la educación.)

5. Derecho a participar en la formulación, implementación y seguimiento de la política pública de prevención, atención y reparación integral. (Este derecho se refiere a la importancia de la participación de las víctimas en la discusión y creación de una política pública pensada en beneficio de las rutas de atención).

6. Derecho a que la política pública de que trata la Ley, tenga enfoque diferencial. (El enfoque diferencial se refiere, de acuerdo con el artículo 13, a que, dentro de la población de personas victimizadas, se encuentran personas que, por algunas condiciones particulares, se consideran más vulnerables ante la ley, por lo cual se les ofrecen garantías y medidas especiales a “mujeres, jóvenes, niños y niñas, adultos mayores, personas en situación de discapacidad, campesinos, líderes sociales, miembros de organizaciones sindicales, defensores de Derechos Humanos y víctimas de desplazamiento forzado” (p. 4). Aunque se hace mención a las comunidades indígenas y LGBTIQ, llama la atención el hecho de que no se encuentren contempladas en la lista del segundo párrafo.)

7. Derecho a la reunificación familiar cuando por razón de su tipo de victimización se haya dividido el núcleo familiar. (Aquí entran también los casos en que algunos de los integrantes de la familia fueron reclutados por un grupo armado, o aquellos casos en los que, por diferentes razones, la migración se realizó hacia distintos lugares.)

8. Derecho a retornar a su lugar de origen o reubicarse en condiciones de voluntariedad, seguridad y dignidad, en el marco de la política de seguridad nacional. (Algo importante para entender este derecho es el concepto de no repetición: si una persona, al volver a su lugar de origen, es víctima de nuevas vulneraciones, quiere decir que hubo fallos en la implementación de las políticas destinadas a garantizar su seguridad. Es por eso, entre otras razones, que surge el acuerdo final con la disuelta guerrilla de las FARC, ya que, de otra manera, no era posible asegurar una vida sin violencia en las zonas rurales.)

9. Derecho a la restitución de la tierra si hubiere sido despojado de ella. (Este es un proceso gradual y progresivo que se desarrolla en zonas “microfocalizadas”, es decir, zonas prioritarias determinadas dependiendo de su grado de afectación para aplicar herramientas y medidas acordes a los contextos, de tal manera que se trata de un proceso cuyos resultados se pretenden visibilizar paulatinamente.)

10. Derecho a la información sobre las rutas y los medios de acceso a las medidas que se establecen Ley. (Esto quiere decir que es responsabilidad del Estado informar de la existencia de los puntos destinados a reparar y atender a las víctimas, además de que esta información debe estar al alcance de cualquier persona, es decir, debe ser pública.)

11. Derecho a conocer el estado de procesos judiciales y administrativos que se estén adelantando, en los que tengan un interés como parte o intervinientes. (Es decir, las víctimas tienen derecho a acceder a la información de los procesos previamente mencionados, que, a diferencia del derecho anterior a este, son de un carácter más confidencial dependiendo del caso.)

12. Derecho de las mujeres a vivir libres de violencia. (Para alcanzar esto, la ley propone emplear medidas especiales de protección, aplicar enfoques diferenciales durante el desarrollo de procesos judiciales, atención a derechos sexuales y reproductivos, atención preferencial en trámites de restitución de tierras, y espacio de participación en las mesas de víctimas.)

Según las cifras ofrecidas por un reporte del Registro Único de Víctimas, cuya fecha de corte es el 30 de abril del 2022, actualmente hay 8.258.460 personas reconocidas como víctimas de desplazamiento forzado, de las cuales 6.723.981 son “sujetos de atención” (es decir, personas que accedieron a los programas de atención ofrecidos en el marco de la Ley 1448 de 2011). De acuerdo con el informe del *Internal Displacement Monitoring Centre* (IDMC), con fecha de corte en el 31 de diciembre del 2021, durante ese año se reportaron 133.848 personas en condición de desplazamiento forzado por el conflicto interno (cabe mencionar que, para el IDMC, esta cifra corresponde al número de personas que se encuentran viviendo bajo esa condición; es decir, no se refiere necesariamente a nuevos casos de desplazamiento, sino a personas reportadas como víctimas de dicha situación). Esta cifra, comparada con la del 2020, que fue de 105.805, representa un crecimiento del 20,95% de casos reportados. Aunque, comparada con la del 2010 (un año antes de que se aprobara la ley 1448), que fue de 280.041, representa una disminución del 52,2% de casos reportados.

Hace diez años, Ruiz escribió lo siguiente: “La migración interna en Colombia por desplazamiento forzado ha involucrado durante el último decenio a 8.36% del total de la población del país” (2011, p. 174). Según el Censo Nacional de Población y Vivienda entregado por el DANE el 4 de julio del 2019, en Colombia hay una población aproximada de 48.258.494 personas. Al sumar las cifras del IDMC desde el 2009 hasta el 2019, el total de

personas reportadas como víctimas de desplazamiento forzado por el conflicto interno es de 2.012.499, siendo un 4,17% de la población nacional.

### **Desplazamiento forzado en Colombia**

Nubia Yaneth Ruiz (2011) plantea que hay diferentes razones que originan el desplazamiento forzado: está, por una parte, la tenencia de tierras y el conflicto con grandes terratenientes, que, de acuerdo con la autora, no responde necesariamente a la presencia de actores armados, sino a una serie de intereses ligados a la explotación de ciertos recursos e industrias. “Algunos investigadores sostienen que la violencia es una herramienta que facilita la expropiación de la tierra para destinarla en mayor medida a la explotación extensiva de la ganadería” (Ruiz, 2011, p. 143). Esto quiere decir que, si bien el desplazamiento generado por estas circunstancias no está directamente vinculado con la intervención de grupos armados, en muchas ocasiones se encuentra una relación entre los terratenientes y los actores armados.

Por otra parte, está la presencia de grupos armados en el territorio, la cual tiende a incurrir en amenazas, extorsiones, secuestros y asesinatos. Esta es, según Edwin Diego Salcedo y Eduardo Paes, la causal más habitual de desplazamiento forzado en territorio colombiano, ya que las personas de la comunidad responden “al estrés y la angustia constante, a las amenazas de reclutamiento, las extorsiones o persecuciones” (2019, p. 21). Estas afectaciones que van desde lo material hasta lo psicológico acompañan a las personas vulneradas en su proceso de migración, por lo cual, según Ruiz, “la migración se estudia como un fenómeno sociodemográfico que interactúa de manera permanente con procesos de carácter económico, social y político” (2011, p. 145). Esto quiere decir que las dinámicas sociales y políticas producidas por el desplazamiento forzado deben ser atendidas y estudiadas para comprender las transformaciones que se produjeron en diferentes campos y, sobre todo, en la vida de quienes resultaron afectados.

En cuanto a migración forzada, Ruiz apunta que aquello que la determina son “las fuerzas de expulsión” (2011, p. 148). Es decir que los motivos de la migración residen en las condiciones bajo las que se encuentra el lugar del que provienen las personas que deben abandonarlo, no tanto en los lugares de llegada y sus posibilidades tanto de crecimiento económico como de otra índole. Para Ruiz, esta situación “no está determinada por la oferta de mejores condiciones laborales o sociales, es un desplazamiento forzado por las condiciones de violencia que se desarrollan en el territorio donde se habitaba permanentemente” (2011, p. 148).

Esta situación de control basado en la aplicación de violencia en el territorio puede ser leída como una normativización de la vida cotidiana (Salcedo y Paes, 2019) en tanto que se establece un sistema punitivo a partir de una serie de exigencias hechas a las comunidades por parte de los grupos armados, como lo son el silencio, la no participación política de la comunidad, el control sobre los bienes materiales (las casas, la comida), en el caso de comunidades campesinas, el control sobre la producción de los cultivos, entre otras exigencias que, en su mayoría, violentan los espacios y propiedades privadas de las comunidades. Para Salcedo y Paes, “la presencia de los grupos armados en los espacios privados supuso una ruptura de las rutinas cotidianas y un riesgo constante” (2019, p. 10).

Para tratar de conceptualizar estas violencias, Salcedo y Paes identifican dos formas de victimización: directa e indirecta. La victimización directa se refiere a las prácticas generalmente violentas de las cuales la principal afectada es la misma persona; y victimización indirecta es aquella ejercida contra familiares, amigos, y demás allegados de la persona, quien se ve afectada de manera psicológica y también material por ello (2019). Esto da a entender que los diferentes mecanismos de control aplicados por los actores armados dentro de las comunidades se basan en agredir física y emocionalmente a las personas para producir un estado de temor constante que pueda mantenerlos en la posición de poder que impusieron en la comunidad.

En su mayoría, los desplazamientos se generan desde zonas veredales a cabeceras municipales. Sin embargo, a causa de la falta de oportunidades, un gran número de desplazados reside en las grandes ciudades, mismas que experimentan un proceso continuo y masivo de llegada de población que modifica significativamente los niveles de empleo, mendicidad y marginalización. Así pues, los centros urbanos se convierten en los principales receptores, ya que proveen posibilidades de empleo y de anonimato (Luque, 2016).

En vista de la cantidad de hechos victimizantes ejercidos contra muchas personas a lo largo de los años, Torregrosa et al. (2020) comentan que, a pesar de todo lo mencionado con anterioridad, actualmente se está presenciando un déficit en la atención institucional para estos casos, el cual:

se evidencia en la vulneración de derechos fundamentales como el de reparación integral, verdad y justicia de las mujeres víctimas del desplazamiento forzado, a casusa de entre otras razones, el bajo nivel de capacidad financiera de las entidades para

atender a esta población, hecho asociado a la precaria atención de los desplazados en el sub-registro en el RUPD. (2020, p. 146)

Es decir, los casos de titulación de tierras, de acompañamiento psicosocial, atención en salud y educación, y otras ayudas humanitarias destinadas a las personas afectadas no han podido ser atendidas como lo estipula la Ley por razones que no quedan del todo claras, pero que parecen apuntar a la falta de recursos económicos por parte de las instituciones. Estas deficiencias en el proceso inciden en la revictimización ya que, además de ralentizar el cumplimiento y aplicación de la Ley, generan nuevas preocupaciones y problemas para las personas que aspiraban acceder a ella. Esto significa para las comunidades “un declive social y una ruptura de los proyectos de vida” (Salcedo y Paes, 2019, p. 9). Por lo tanto, es posible identificar que los factores de violencia que vulneran los derechos de las víctimas provienen de diferentes sujetos, como lo pueden ser los grupos armados y las instituciones del Estado. Es aquí cuando el periodismo se presenta como una herramienta útil para denunciar y evidenciar la complejidad de estos contextos y problemas.

### **Periodismo literario y nuevas narrativas**

Martín Caparrós (2016), en la misma línea de pensamiento de Georges Perec al afirmar que pareciera que “la vida no debiera revelarse nada más que a través de lo espectacular, como si lo elocuente, lo significativo fuese siempre anormal” (2008, p. 21), sostiene que la crónica periodística se encarga de narrar aquellas situaciones y vivencias que se escapan de las estadísticas sobre las que se construye el periodismo informativo (2016). Esto, de acuerdo con Caparrós, ubica a la crónica en un escenario donde se debate la necesidad de pensar relatos que, aun siendo informativos, respondan a la visibilización de situaciones que conservan relevancia histórica y política a pesar de no cumplir con los parámetros noticiosos de inmediatez y novedad, mediante el uso de herramientas propias de otros campos de la escritura, como el ensayo, la novela, el cuento, la entrevista, entre otros (2016, p. 50).

La llamada prensa industrial del siglo XIX, según Juan José Hoyos (2017), dividió los contenidos de la producción periodística en dos: la opinión y la información. Esta división dejó por fuera a la crónica, situación que le permitió desarrollarse de manera independiente por un tiempo, hasta que fue retomada por escritores como Rodolfo Walsh y Truman Capote, quienes centraron de nuevo la atención de la prensa en la relación entre la literatura y el

ejercicio periodístico. Así pues, una de las características más relevantes de la crónica periodística identificada por Germán Izquierdo (2021) es que:

En vez de registrar la realidad a vuelo de pájaro, el cronista se adentra en lo más íntimo de una vida o en lo más recóndito de un lugar para construir relatos que describan y nos muestren con detalle esas personas y esos escenarios. (p. 12)

Todo lo anterior permite entender que el género “crónica”, para el periodismo, responde tanto a una lógica de investigación como de escritura en la que se le otorga prioridad a la vivencia personal, al testimonio y a la multiplicidad de puntos de vista en torno a un mismo acontecimiento, por sobre un ejercicio de análisis de estadísticas y búsqueda de la inmediatez. Sin embargo, cabe mencionar que a causa del desarrollo de las tecnologías de la comunicación, surgieron nuevos paradigmas en torno a las posibilidades narrativas de la realidad desde el periodismo.

El periodismo transmedia, para Pilar Irala Hortal, sienta sus bases en los avances hechos por el periodismo literario a partir de la importación de recursos creativos de otros campos de la escritura, concentrándose, ahora, en buscar “la conexión y la connivencia del lector, así como la mayor inmersión posible en la historia. [Con el fin de] involucrar a través de las palabras y ahondar en el contexto” (2014, p. 151). Este nuevo enfoque, apoyado por herramientas tecnológicas, permite vincular más medios y formatos al ejercicio periodístico, entre los cuales la autora enlista al cómic.

Para comprender la dimensión de lo anterior, Irala Hortal explica que existe una variedad de factores bajo los cuales puede ser analizada una pieza periodística transmediática, entre los que se encuentra, por ejemplo, el hecho de que los enlaces externos a los cuales dirige el producto deben permitir que el lector se convierta también en un investigador a medida que profundiza en las temáticas de las narraciones paralelas; la presencia de “llamados a la acción” que motivan al lector a formar parte de un proceso creativo participativo en el cual sus aportes contribuyen a la creación del contenido del producto; y, también, la necesidad de ofrecer una visión múltiple de aquello que se narra mediante la consulta a diferentes personas involucradas con el tema investigado, de tal manera que no se busque un único protagonista sino una variedad de perspectivas y vivencias (2014). Lo anterior se encuentra enmarcado en la teoría de la convergencia propuesta por Henry Jenkins (2008), la cual propone que, en un entorno transmediático, los productos dialogan y se complementan entre sí a través de la articulación de diferentes medios, permitiendo el “flujo de contenido a través

de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas” (p. 14). Es decir que existe una serie de contenidos paralelos interrelacionados e independientes transmitidos en distintos soportes, como pueden ser imágenes, videos, audios, textos, entre otros.

El hecho de que estos productos se encuentren alojados en páginas web a las que las personas pueden ingresar para comentar y valorar, para Rodrigo López Sclauzero (2009) significa un avance en materia de participación de los lectores, ya que se facilita un canal de comunicación y retroalimentación propicia para el debate. Según López Sclauzero, tanto los lectores como los diarios virtuales “aprovechan la inteligencia colectiva, y no olvidan que la información es un insumo esencial para el sistema democrático, por ende, entienden que las noticias no son un producto acabado, sino el principio de una conversación” (p. 74).

Por otra parte, Washington Uranga advierte una precisión relacionada con el carácter digital de este tipo de periodismo, que a veces es definido como un espacio democrático, como lo hace López Scauzero, para el acceso y la construcción del conocimiento, pues:

Desconoce la subsistencia de enormes inequidades que siguen existiendo en el acceso a la red de redes. No sólo por cuestiones de conectividad, sino porque la cultura digital es, a la vez, un sistema de inclusión y exclusión, que “alfabetiza” a algunos y deja a otros por fuera, porque son muchos los que no acceden al lenguaje propio del sistema, o por otras razones entre las que se cuenta el hecho ser ciudadanos que no califican como consumidores potenciales. (2009, p. 16)

Con base en todo lo expuesto anteriormente, se puede concluir que los diferentes campos del conocimiento sobre los que se asienta el quehacer del periodismo se encuentran en una expansión y problematización constante a causa del surgimiento de nuevas tecnologías y, sobre todo, los usos que se les da. También, se ha prestado más atención a la figura del lector, pensándolo no como un sujeto pasivo, sino como alguien capaz de aportar perspectivas y contenidos a los productos publicados, razón por la cual se busca constantemente la manera de propiciar espacios que puedan vincular con mayor facilidad a los lectores con el proceso creativo incluso después de la publicación.

Ahora, la reiteración que se identifica en los textos de los autores revisados sobre la importancia de la aparición y resignificación de otros medios dentro de la construcción de narrativas periodísticas, nos dirige al siguiente punto: el lenguaje del cómic y su vínculo con la investigación social.

## El cómic documental

Una de las nociones más difundidas sobre la definición del cómic es aquella propuesta por Scott McCloud (1995), la cual surge al observar la necesidad de aclarar algunos conceptos desarrollados por el novelista gráfico Will Eisner, quien decía que el cómic era un arte fundamentado en la secuencialidad de la imagen. La razón por la cual McCloud considera pertinente una precisión al respecto radica en que el concepto de una “imagen secuencial”, de manera aislada, puede aplicarse de igual manera al cine y a la televisión. Es por ello que McCloud propone la siguiente definición: “ilustraciones y otro tipo de imágenes yuxtapuestas en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector” (1995, p. 9). Por otra parte, Roman Gubern (1979) entiende al cómic desde dos perspectivas: como una estructura narrativa y un medio expresivo vinculado a una tradición narrativa. En palabras de Gubern, llamamos cómic a una “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética” (1979, p. 107). A partir de lo anterior, podemos pensar en que un tema de debate dentro de la conceptualización del lenguaje del cómic es el conjunto de signos y símbolos que lo configuran. Mientras que para McCloud un cómic no requiere necesariamente de la intervención de la escritura fonética para ser considerado como tal (podemos pensar en *Gon*, un manga de seis volúmenes sin una sola línea de diálogo ni rótulo, ilustrado por Masashi Tanaka desde 1992 hasta 2002), para Gubern esta es una posibilidad que no se debe ignorar, pues él rastrea los inicios del cómic hasta un momento en el que una serie de imágenes religiosas integraron de manera orgánica los textos que las acompañaban.

Sin embargo, un punto de encuentro entre ambos autores es el hecho de que el cómic, como lo conocemos hoy, surge de una larga y diversa historia sobre las formas de representación gráfica empleadas por distintas civilizaciones. Esta característica, para Xavier Melero (2015), deriva en el posterior vínculo con las narrativas de no-ficción, aunque, particularmente, el disparador de esta transformación en la industria de cómics estadounidenses en la década de 1960 es el estado de censura en los productos culturales:

El *comix underground* de los Estados Unidos ejerce de catalizador y punto de inflexión entre el estancamiento creativo de la industria –derivado de la autocensura del *Comics Code* (1955)– y el descubrimiento de nuevas fórmulas y discursos desde la contracultura, la autoedición y la ausencia de condicionamientos empresariales. (párr. 5)

Es en este contexto donde empiezan a cobrar relevancia autores como Robert Crumb, Art Spiegelman y, particularmente para el caso que nos compete, Joe Sacco. Melero cuenta que los reportajes en cómic *Palestina* (1993) y *Gorazde* (2000) hechos por Sacco, sumando a esto el entusiasmo de ciertos sectores académicos por el cómic tras la publicación de la novela gráfica de Art Spiegelman, *Maus* (1991), y su premio Pulitzer ganado en 1992, llamaron la atención de la crítica literaria de *The Guardian*, quienes escribieron que los libros de Sacco parecían reunir características del reportaje periodístico con la crónica de viaje y las novelas políticas (2015, párr. 15).

Kenan Koçak (2017), al estudiar la historia y las transformaciones del cómic y el periodismo, explica que la figura de los autores es decisiva a la hora de consolidar al cómic periodístico como un género, pues esto implica la configuración de una ética de trabajo que permea tanto al proceso de investigación como al cómic resultante. Koçak, citando y confrontando declaraciones de Joe Sacco, expone las siguientes características del cómic periodístico con base en el trabajo del periodista:

Sacco argues that in order to recreate a specific time, place and situation, a comics journalist should draw in a realistic, down-to-earth fashion. (...) According to Sacco, visual questions about the thing or situation to be depicted should be asked when comics journalists rely on eyewitness testimonies. Most comics journalists do the same while listening to their interviewees. (...) Comics journalists are in Sacco's view not supposed to be objective, a tenet which is accepted by all comics journalists because of the subjective nature of the comics medium as it is created with one's subjective drawings and narration. Comics journalists can be subjective and filter their observations according to their priorities. (2017, p. 179-180)

Lo anterior da a entender que las tensiones alrededor de la objetividad y subjetividad en el ejercicio periodístico permean también al cómic, aunque, en este caso, Sacco defiende que el mismo proceso de construcción de una narración y su posterior traducción a un lenguaje gráfico da cuenta de la subjetividad del autor. Porque la prioridad es recrear lugares, personas y situaciones, y el hecho de fijar la mirada en un contexto, en una problemática o en una población implica un posicionamiento político activo (Koçak, 2017). Ahora, habiendo comentado todo lo anterior, y a raíz de la aparición de estas obras y autores, surgen nuevas interrogantes: ¿cómo clasificamos a las historias de no-ficción contadas a través del cómic que no correspondan exclusivamente a trabajos estilo reportaje? ¿Cómo las leemos, cómo las

estudiamos, cómo las creamos? Es a partir de estas cuestiones que Nina Mickwitz (2016) propone una nueva categoría de estudio: el cómic documental.

Mickwitz, para definir al cómic documental, primero se detiene a reflexionar en las características particulares del documental audiovisual para así explicar el sustento teórico sobre el que se construye su concepto. Está, por ejemplo, el hecho de que el documental audiovisual se encuentra mediado desde su concepción por las dinámicas de la edición: los documentales audiovisuales cuentan fragmentos de la realidad mediante un proceso de exclusión, inclusión, encuadramiento y vinculación entre temáticas que, en últimas, configuran la representación de la realidad y el discurso de los autores del producto, de tal manera que se puede afirmar lo siguiente: “documentary needs to be considered as a relationship between representation and the real, rather than a project to erase such distinction” (2016, p. 22). Cuando Mickwitz habla de “un proyecto para borrar tal distinción” hace referencia a que el medio audiovisual (aunque esto se extiende a todos los demás medios artísticos y de comunicación) es incapaz de retratar con absoluta fidelidad u objetividad una realidad, razón por la cual se habla de representaciones, que son, a su vez, resultado de diferentes miradas enfocadas en resaltar ciertos elementos de lo observado a través de la creación. De esta manera, un elemento importante para entender el documental como concepto es la subjetividad de quien representa.

Entonces, en vista de lo mencionado anteriormente, Mickwitz se pregunta por los diferentes tipos de historias que se han contado desde el cómic y que corresponden a relatos de no-ficción, y halla que, además del reportaje periodístico, hay cómics autobiográficos, también de biografías sobre otras personas, y cómics que reconstruyen sucesos históricos. De esta manera, para proporcionar un lugar de encuentro entre estos tipos de relatos, Mickwitz propone el concepto de cómic documental como un espacio para poner a dialogar tanto a los autores como a sus obras enfocando la mirada en la relación entre las lógicas de representación y las realidades materiales sobre las que se trabaja (2016, p. 16).

Mickwitz defiende que el eje de la experiencia del autor de cómics es tan importante como la representación de realidades, pues es dicha experiencia sensible la que ofrece al autor diferentes herramientas expresivas a la hora de plantear la historia. Esto se puede leer como una visión contraria en cierta medida a lo planteado por Joe Sacco sobre el cómic periodístico (como, por ejemplo, la idea de la necesidad de buscar la manera de acercarse lo más posible a la representación realista desde el dibujo), pues Mickwitz reconoce en el carácter subjetivo

del documental diversidad de posibilidades que no se imponen como camisas de fuerza a los autores, sino que permiten explorar otras plasticidades y acercamientos a la representación de la realidad observada (2016).

Para finalizar este apartado, vale la pena resaltar una de las apreciaciones hechas por el guionista de cómics Pablo Guerra (2021) sobre una característica de algunos cómics documentales: el final abierto. Guerra plantea que estas convenciones narrativas encuentran su sustento en el hecho de que “se trata de crear historias que son inconclusas porque siguen trayectorias de vida que luchan y resisten” (2021, p. 24). Es decir, se reconoce que no es el autor quien decide el fin de una historia, sino que estas se encuentran en constante movimiento, pues la vida de las personas y las situaciones retratadas siguen su curso por fuera del cómic, reforzando así la idea de Mickwitz sobre que el documental se encarga de ordenar fragmentos de un relato para ofrecer una mirada particular al respecto.

### **Memoria y memoria histórica**

Para Elizabeth Jelin (2002), la memoria es un proceso que activa el pasado desde el presente, es decir, se constituye a partir de un ejercicio dialógico entre temporalidades y contextos, con todas sus singularidades en el proceso de interpretación de los recuerdos, vividos por una persona. De igual manera, para la autora, esta naturaleza en constante resignificación y cambio de la memoria hace que esta sea más una reconstrucción (y, por lo tanto, una interpretación) de las experiencias que un recuerdo.

Jelin, a partir de la lectura de las teorías planteadas por el psicólogo y sociólogo Maurice Halbwachs, establece que: “Uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos. (...) Esos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales” (Jelin, 2002, p. 20-21). Por lo tanto, la autora retoma un concepto de Halbwachs para definir esas memorias colectivas: marco o cuadro social. Una memoria individual, explica Jelin, siempre estará mediada por las cosmovisiones construidas desde la colectividad, por lo que se debería hablar, en estos casos, de memorias enmarcadas socialmente.

De igual manera, para Jelin resulta necesario establecer que el concepto de ‘memoria colectiva’ debería pensarse no como una “entidad reificada que existe por encima y separada de los individuos” (2002, p. 22) que surge como un consenso total, sino a partir de los puntos de encuentro entre las memorias individuales que se construyen dentro de un mismo marco

social. Esto último permite comprender las dinámicas sociales en las que incide esta construcción, pues evidencia, además de las similitudes, las tensiones presentes y las “memorias hegemónicas” que se generan desde la negociación de sentido. Por eso mismo es que, a lo largo del texto de Jelin, se habla de memorias en plural en lugar de memoria en singular, porque se reconoce una multiplicidad de interpretaciones y procesos que dotan de forma y sentido muchas expresiones sociales tanto de individuos como de colectivos.

Mauricio Gaborit (2006) al investigar las implicaciones de concebir y aplicar el término ‘memoria histórica’, establece que este término tiende a responder a contextos violentos (despojo, desaparición, guerra), por lo que este surge bajo la necesidad de reparar a las víctimas y como soporte primordial para los mecanismos de justicia. Así pues, este proceso, para Gaborit, “no consiste principalmente en procesos de almacenamiento y recuperación de información o de imágenes del pasado, sino que implica de forma directa la resignificación de las mismas y la integración de esos recuerdos a la vida cotidiana personal y colectiva” (2006, p. 10).

Uno de los peligros que advierte Gaborit es la institucionalización de la memoria histórica. En el marco del contexto colombiano en torno a la memoria histórica, podemos remitirnos al caso del Centro Nacional de Memoria Histórica y la serie de cambios a los que fue sometido su discurso tras el cambio de administración en el 2018. Diego Alarcón (2020) relata que el CNMH nació a raíz de la Ley 1448 de 2011 como parte de la necesidad de documentar las historias de vida y testimonios de las personas afectadas por el conflicto y ofrecer cierta reparación simbólica. No obstante, a medida que fueron publicándose distintos libros y reportajes, empezaron a evidenciarse tensiones entre algunas instituciones, entre ellas el ejército. El anterior director del CNMH, Gonzalo Sánchez, dejó su puesto a finales del 2018, y su reemplazo fue Rubén Darío Acevedo, quien, entre otras cosas, “eliminó de las guías para los visitantes las palabras ‘despojo’, ‘conflicto’, ‘resistencia’ y ‘resiliencia’, y borró los textos introductorios de los ejes del guión: cuerpo, tierra y agua” (Alarcón, p. 16), además de retrasar o cancelar proyectos de investigación que, de alguna manera, mancharan la imagen del ejército o incitaran a la protesta social. Esta memoria selectiva institucionalizada da cuenta de lo que Gaborit llama la ‘memoria oficial’, que es aquella transmitida por instituciones con cierta autoridad que desconocen las memorias individuales en pro de construir un relato homogéneo (2006). Jelin, al respecto, comenta lo siguiente:

En un sentido político, las «cuentas con el pasado» en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional se combinan con urgencias éticas y demandas morales, no fáciles de resolver por la conflictividad política en los escenarios donde se plantean y por la destrucción de los lazos sociales inherente a las situaciones de catástrofe social. (2002, p. 11)

### **Metodología y sistematización de la experiencia**

Oscar Jara (2018) propone una metodología para la realización de sistematizaciones en función de cinco momentos, que son: el punto de partida, la formulación de un plan de sistematización, la recuperación del proceso vivido, las reflexiones de fondo y los puntos de llegada. Para el desarrollo de este capítulo se tomarán como referencia los tres momentos iniciales, dado que permiten ordenar la información presentada de manera comprensible, además de reconstruir la experiencia de forma descriptiva para proseguir con el análisis de los resultados. Para esto, además, es necesario recalcar que la modalidad de este trabajo es la investigación creación, asunto que determina ciertos parámetros teórico-prácticos. Melissa Ballesteros y Elsa María Beltrán plantean que esta modalidad de investigación, además de contribuir a la construcción de nuevos conocimientos desde el arte, genera un conocimiento en sí “que más allá de intentar explicar el mundo que nos rodea, lo transforma” (2018, p. 19). Es decir, el mismo proceso de planeación y realización del cómic, con todo lo que implica desde sus logros y fracasos, es una forma del conocimiento. Por esa razón es importante reconocer cuáles fueron los aspectos que determinaron los resultados del proyecto en su conjunto.

No obstante, como mencionan las autoras posteriormente, el resultado de los procesos de investigación creación va más allá de consignar textualmente la memoria de la experiencia, pues el fin de esta modalidad es la confección de una obra plástico-sensorial, y dicho proceso se encuentra mediado por las sensibilidades, relaciones, habilidades y aprendizajes generados durante la creación (Ballesteros y Beltrán, 2018). Es decir, si bien al finalizar la investigación y la creación se puede escribir un informe que dé cuenta de los pasos y el desarrollo del proyecto, el solo hecho de haber experimentado la totalidad del proceso constituye por sí mismo un elemento indispensable para definir la investigación-creación.

#### **En primera persona**

Antes de empezar a describir el paso a paso del proyecto, consideramos que es necesario hablar sobre cuáles han sido nuestras historias en torno a la relación que guardamos con el contexto, el cómic y con el periodismo para entender y fijar nuestro punto de partida. Para ello, y como ejercicio de reconocimiento, nos hemos retratado el uno al otro, aportando así una suerte de diálogo desde la creación sobre cómo nos percibimos y nos reconocemos.

## Alexander Rengifo Rengifo.



Retrato de Alexander, por Daniel Daza

En nuestro caso, teníamos más ganas de explorar el comic y lo gráfico que herramientas. Como comunicadores, habíamos explorado programas visuales de fotografía y edición que nos aproximaron un poco al software que terminamos usando.

Yo, Alexander, siempre tuve un ojo gráfico. Me distraía fácilmente dibujando en clases. Recuerdo que mi primer acercamiento con el arte fue con pintura roja. Mi mamá me pegó por manchar mi uniforme al tratar de pintar en el colegio. Cuando llegué a la universidad mi ansiedad aumentó a niveles desproporcionales, solo equivalentes a la cantidad de dibujos sin forma en mis cuadernos. Y ahí me di cuenta de que para algo me iba a servir rayar tanto, y es que desarrollé una memoria gráfica y el dibujo me ayudaba a recordar la información que ponía en mis libretas.

En mi exploración gráfica pasé por muchos tipos de arte tratando de aprender por mí mismo. Aprendí a bordar, pintar, hacer collage, cómic, caricatura, tratando de buscar una herramienta que me gustara más y ahí fue cuando llegó la pandemia, las materias de investigación y los rumores de que una compañera de la carrera estaba haciendo una novela gráfica. En la pandemia decidí comprarme una tabla digitalizadora, con el deseo de seguir explorando herramientas y tipos de lienzos.

El deseo inicial de ligar la ilustración con mi carrera nació en 2018, pues mi actual compañero de trabajo de grado, y amigo desde el inicio de la carrera, Daniel, me regaló Maus, de Art Spiegelman, para mi cumpleaños. Por esa época también murió mi mamá de cáncer,

escribí un anteproyecto sobre memes, mi familia adoptó un perrito, me leí Bonsai de Christine Nöstlinger por segunda vez y me vi un millón de capítulos de Betty la fea con mi familia.

En días de caos, tenía muchas ganas de hacer algo que me gustara, y apareció la novela gráfica El azul es el color más cálido, que fue para mí un respiro, porque cuando murió mi mamá tuve un quiebre emocional en el que nada me gustaba, dejé de leer y escribir. Con esta novela gráfica de Julie Maroh pude volver a respirar. Me pasó anteriormente que me demoré dos años leyendo Maus, por lo fuerte que era, pero ahí se me encendió un bombillo: yo soy un campesino desplazado del sur del Cauca, de alguna forma, soy un sobreviviente, y así como Spiegelman, podría contar mi historia, o más bien la de mi familia o la de mi mamá, o la del desplazamiento...

Pero bueno, casi no me gusta hablar de mí y no confío en mis decisiones, así que en un acto de valentía o más bien de compinchería y ganas de quejarme de la vida, como uno hace con los amigos, hablé con Daniel que por fortuna me escuchó y le gustó la idea, además de que es buen escritor y le gusta el comic.

### **Daniel Daza Cuéllar.**



Retrato de Daniel, por Alexander Rengifo

Recuerdo que mientras estudié el bachillerato en el pueblo yo tenía pocos amigos y por lo general permanecía en casa. Mi mamá y mi papá, que son profesores, por las tardes se iban a trabajar a la finca y nos dejaban a mi hermana y a mí al cuidado de la casa. Por esos días mi abuelo materno había muerto y yo me había quedado con una de sus agendas. Así que, como no había nada más para hacer, empecé a dibujar una serie de historietas que meses

después llenaron la agenda. En mi casa no teníamos cómics. Lo más cercano era una revista vieja de Condorito y una grapa de Mafalda que un primo nos había regalado. Sin embargo, a mí siempre me llamó más la atención leer y releer esos libritos, y cuando me cansé y no había nada más por el estilo, opté por intentar hacer unos propios. Llegó un momento en el que sentarme a dibujar ese cómic se convirtió en un hábito que disfruté mientras duró. Cuando se acabaron las páginas de la libreta me detuve y dejé de dibujar. Aun así, siento que ese pequeño proceso creativo me ayudó a encontrar mis intereses y a formarme empíricamente en asuntos narrativos. Descuidé el dibujo, pero traté de no perder contacto con la escritura.

Ya en la universidad, durante las clases de lectoescritura y periodismo, sumando a esto la lectura de una serie de autores, descubrí mi interés por explorar las posibilidades de la narración de no-ficción, particularmente la crónica.

Durante este período empecé a leer todos los cómics que podía. Recuerdo especialmente haberme iniciado como tal con la lectura de Maus, a la que le siguió Buenas noches Pun Pun en las bibliotecas de la Universidad en las horas libres. Si bien a lo largo de estos años de aprendizaje leí en mayor medida mangas de Yuki Urishibara, Jiro Taniguchi, Naoki Urasawa y Chica Umino, me encontré con muchos otros autores como Joe Sacco, Luis Bustos, Marjane Satrapi, Miguel Vallejo "Gusanillo", Moebius, entre otros, que potenciaron mi interés por estudiar y tratar de entender el lenguaje del cómic. Es de esa inquietud que surge, en parte, mi interés en la creación de este cómic.

### **El trabajo de campo**

Así pues, el proyecto partió de varios intereses personales, siendo el principal la historia familiar de Alexander, quien fue la persona que propuso la creación de un cómic que sirviera tanto como ejercicio de construcción de memoria histórica y como homenaje póstumo a su mamá.

A partir de nuestras experiencias personales y de nuestros acercamientos al dibujo y la escritura creativa, resolvimos establecer una serie de roles y trabajos para que el avance del proyecto se desarrollara en conjunto y con facilidad. Alexander, quien ha explorado en mayor medida sus capacidades y talentos con el dibujo, sería el encargado de hacer la representación gráfica de las historias. Y Daniel, que ha estado en un aprendizaje enfocado en la escritura, se haría cargo de dirigir el apartado narrativo. Aun así, a pesar de la clara división de trabajos, este proceso no limitó a ninguno a una sola labor. Incluso ambas etapas se desarrollaron en colaboración: para la escritura de los guiones nos reuníamos para discutir las acciones y

diálogos propuestos, porque el guión, más allá de ser una guía para el cómic, es un texto que intenta describir aquello que va a estar plasmado, es decir, consigna una idea inicial de los apartados gráficos. Y para la elaboración de las ilustraciones también repetimos este proceso. De tal manera que el trabajo en conjunto consistió, sobre todo, en la búsqueda de consensos.

Antes de iniciar el proceso de investigación, se realizó un ejercicio de aproximación al lenguaje del cómic a partir de la adaptación de una historia de vida escrita por Alexander Rengifo sobre su mamá. El objetivo de este ejercicio consistió en observar el flujo de trabajo que se aplicaría durante la creación del cómic, para así designar las responsabilidades de cada uno. Además de reconocer potenciales recursos narrativos que podrían tomarse como referentes a la hora de escribir e ilustrar los guiones finales. Esto, también, nos permitió entender el vínculo que guarda la historia personal con ciertos contextos más generales, de manera que nuestra visión sobre las historias que nos proponíamos contar se amplió.



Ilustración 1. Ejercicio de aproximación (2021). Alexander Rengifo.

Inicialmente, se llegó por medio de un conocido a la Fundación Mujeres y Hombres Nuevos, que fue nuestro primer acercamiento al trabajo con comunidades. En ese momento,

la fundación estaba realizando un trabajo con apoyo del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), por lo que, además de pedirle permiso a la líder del proceso de la fundación, se contactó también a la representante del CNMH en Popayán, que también nos permitió conocer el trabajo bajo ciertas condiciones, como respetar la confidencialidad tanto de las mujeres que asistían al proceso como del trabajo que se estaba desarrollando.

En las primeras ocasiones asistimos de manera virtual a las reuniones, donde nos presentamos, comentamos de qué se trataba nuestro proyecto, y observamos cómo se desarrollaba la planeación del trabajo del CNMH. Posteriormente, asistimos de manera presencial a la sede de la fundación para comentar nuevamente nuestro proyecto y conocer personalmente a las mujeres de la comunidad. Algo que se nos recomendó para el trabajo con comunidades fue no obligar a nadie a aceptar hacer algo que no sabíamos si estaba dispuesta a hacer. Por eso, para localizar a las mujeres que quisieran contarnos sus historias de vida, durante la presentación del proyecto a la comunidad se hizo la invitación a quienes quisieran y estuvieran interesadas en el proyecto a acercarse a hablar con nosotros. También se nos recomendó, en esta comunidad, no difundir nombres ni rostros, pues muchas de las integrantes se encontraban amenazadas. Una mujer se acercó a nosotros, diciéndonos que le interesaba la propuesta de hacer algo gráfico.

Con esta mujer se pactaron varios encuentros, primero de manera presencial, pero se tuvo que cambiar a una modalidad virtual a causa de complicaciones de salud. La entrevista que se realizó no fue grabada, y en su lugar se tomaron notas a lo largo de la conversación. El problema con esta forma de trabajar las entrevistas, al menos para nuestro caso en particular, consistió en que al momento de sistematizar la información recabada durante la entrevista, hubo muchos detalles que quedaron por fuera y que las notas no suministraron. Por esa razón se decidió, a partir de las siguientes entrevistas, pedir permiso a las mujeres para grabar el audio con el teléfono celular.

Después de esta experiencia se trató de contactar de nuevo a la mujer, pero se presentaron situaciones de orden personal en su vida, además de dificultades para lograr una comunicación efectiva y se perdió el contacto con ella. Esto significó un retroceso para el proyecto ya que había resultado complicado establecer una relación de confianza con la mujer y con la comunidad, además de que se había empezado a planear la propuesta gráfica del relato en colaboración con la protagonista. No obstante, se intentó continuar el proceso de acompañamiento a la fundación, pero, también, se presentaron inconvenientes ya que varias

mujeres sufrieron problemas de salud a causa de COVID-19 y se suspendieron las reuniones por un tiempo. Cuando se trató de reanudar el proceso, pasadas ya algunas semanas, se nos dijo que las reuniones continuaban suspendidas, y al ser este el espacio que se nos ofrecía para generar acercamientos con la comunidad, el proyecto permaneció en pausa.

En ese momento, por medio de un contacto personal, conocimos a la representante de la Mesa Municipal de Víctimas de Popayán Alejandra Valencia, quien nos invitó a observar y participar de un proceso psicosocial desarrollado con una comunidad de mujeres víctimas de desplazamiento forzado en la vereda El Sendero.

Durante el transcurso de las actividades en la comunidad, nos acercamos a hablar con la edil de la vereda, quien nos contó de su labor como líder de la comunidad que ejerce desde hace aproximadamente doce años. También nos habló sobre la conformación de la mesa de víctimas de El Sendero, la cual, en el momento, se encontraba en planeación. Sobre la implementación de la Ley de Víctimas, nos comentó que “estábamos mal, porque no había alguna persona que nos pudiera asesorar, mucha gente no tenía conocimiento de acceder a eso porque nunca se había tenido ese compromiso con las comunidades” (comunicación personal, 2021). De igual manera, ella nos acercó a Naidú, quien nos permitió conocer su historia.

Las citas para la entrevista se vieron interrumpidas por otras actividades planeadas por la comunidad. No obstante, fuimos invitados a participar de estas, ya fueran marchas o talleres comunitarios.



Fotografía 1. Marcha de la comunidad de mujeres de El Sendero (2021). Daniel Daza.

Esta experiencia permitió generar un acercamiento más personal con la comunidad. Se establecieron relaciones de confianza que nos llevarían posteriormente a ser convocados en

ciertas ocasiones a apoyar nuevos eventos de la comunidad. Esta cercanía, en relación con la investigación, nos permitió entender que, para las mujeres de El Sendero, el concepto de “comunidad” era fundamental, y que sobre él se construían los diferentes procesos sociales y políticos de la vereda.

Las fotografías que tomamos a petición de las mujeres tenían el fin de registrar la movilización y generar un archivo fotográfico de las actividades realizadas por la comunidad en materia de talleres, protestas y demás escenarios.

A partir de las fotografías compartidas con la comunidad, se inició un ejercicio de dibujo que consistió en realizar bocetos de los rostros de las mujeres para empezar a plantear la propuesta gráfica para el cómic.



Ilustración 2. Retrato (2021). Alexander Rengifo.

La primera entrevista con Naidú se desarrolló de manera virtual a su petición ya que presentaba problemas de salud. Para esta entrevista se diseñó un temario en el que proponíamos una serie de ideas que nos permitieran abordar experiencias particulares y obtener una idea más amplia de su historia para centrarnos en puntos más concretos en próximas entrevistas. Por ejemplo, los temas propuestos eran: la vida en su lugar de origen, los motivos del desplazamiento, la llegada a Popayán, su relación con las personas de su entorno, su vida familiar y su experiencia en el proceso comunitario. También optamos por grabar la entrevista con el permiso de Naidú para tener un registro del testimonio.

Una vez finalizada la entrevista, basándonos en un formato de escaleta compartido con nosotros por nuestra asesora, la profesora Andrea Calderón Villarreal, procedimos a plantear una línea narrativa para contar la historia de Naidú. De la realización de esta escaleta

surgieron dudas con respecto a ciertos datos, que fueron anotadas para abordar en una próxima entrevista.

En relación con la escaleta para cómics se realizaron dos ejercicios previos para aprender a usar el formato: primero, se leyó la novela gráfica Trazo de tiza, de la cual se escribió una lista de acciones concretas que dieran cuenta de la forma en que se estaba narrando la historia. Después, el segundo ejercicio consistió en identificar las acciones clave dentro de la historia de Naidú para proseguir con la escaleta como tal.

A lo largo de varias semanas asistimos a distintos espacios de la comunidad como fotógrafos. Esta experiencia nos permitió tener referencias visuales de la comunidad y su contexto, a la par que nos hizo entender cómo se relacionaban entre sí las mujeres de El Sendero. Esto nos sirvió para corregir elementos de la escaleta y añadir interacciones en el relato.

Mientras se avanzaba con la propuesta de la historia de Naidú en la escaleta, viendo la necesidad de contar con más historias para desarrollar el cómic, y dado que las demás mujeres de la comunidad preferían mantener sus relatos en privado, buscamos por otros medios a una mujer que nos quisiera compartir su experiencia en relación a la circunstancia del desplazamiento. De esta manera, mediante contactos con personas cercanas, conocimos a Fernanda, quien nos permitió narrar su historia.

El temario propuesto para esta entrevista retomó las bases del que se había diseñado anteriormente para dialogar con Naidú, añadiendo tres temas: su experiencia universitaria, su experiencia de la infancia y su experiencia en torno a la pérdida. Estos temas fueron añadidos como aprendizaje de la revisión de la entrevista realizada a Naidú, donde habían hecho falta. La entrevista fue realizada de manera virtual, ya que Fernanda se encontraba en El Tambo, de donde provenía su familia. Se grabó el audio y posteriormente se transcribió.

Mientras se planteaba la escaleta para la historia de Fernanda, nos dimos cuenta de que un tema que se presentaba como una constante en todas las entrevistas hechas era la figura del padre (en el caso de Naidú es el primero en partir del pueblo, y en el caso de Fernanda, su padre es asesinado a las pocas semanas de nacida), la relación con los lugares habitados y sus perspectivas como mujeres pertenecientes a diferentes generaciones y etapas de la violencia en Colombia. A partir de estas apreciaciones, buscamos contactar a otra mujer para explorar estos temas y plantear una estructura relacionada a estas experiencias con base tanto en los puntos de encuentro de las historias como de sus particularidades.

De esta manera decidimos hablar con Alma, quien forma parte de la familia de uno de los integrantes del grupo encargado de este proyecto.

La primera entrevista con Alma se realizó de manera presencial en su casa. Nos comentó que a ella le llamaba la atención el proyecto porque le interesaba el ejercicio de reflexionar y pensar en su vida personal. Los procedimientos empleados anteriormente en las demás entrevistas tuvieron que modificarse un poco para este caso ya que, mientras se le hacían las preguntas, Alma cocinaba y cuidaba a su hijo, labores en las que a veces colaborábamos con tal de desarrollar de la manera más natural posible la entrevista, sin interrumpirla. Además, la entrevista se presentó como un diálogo entre hermanos, a razón de la ya mencionada relación familiar entre Alma y uno de nosotros.

Por sugerencia de nuestra asesora, contactamos a una mujer egresada del programa de Comunicación Social quien nos podría proporcionar una perspectiva del desplazamiento desde otra mirada: la del desastre natural. Entonces, después de concretar la cita y preparar el temario, durante la entrevista, que se desarrolló por medio de Google Meet, nos enfocamos en realizar preguntas que ahondaran en dos aspectos: quién era ella (gustos, disgustos, miedos, recuerdos, metas) y cuáles fueron las circunstancias del desastre natural (en este caso, una avalancha) que afectaron a su familia. Esta nueva estructura de las entrevistas surgió como producto de analizar las transcripciones de las demás e identificar aspectos en los que hacía falta profundizar. Por ejemplo, un problema que habíamos tenido durante las primeras entrevistas era habernos centrado de manera exclusiva a todo lo relacionado con los sucesos violentos y las transformaciones ocurridas a causa de aquello. Esto ignoraba una parte fundamental para construir tanto la historia como los personajes: ¿qué define a cada mujer como individuo? ¿Cuáles son sus intereses, sus anhelos? Es decir, había que dotar a los personajes de las historias de personalidad, de humanidad, para no reducir las experiencias de las mujeres a un hecho violento, cosa que incidía en la revictimización.

Una vez finalizada la entrevista, nos reunimos y tomamos la decisión de trabajar las historias de Naidú, Fernanda y Alma ya que, durante el proceso, habíamos identificado una serie de elementos constantes (violencia armada, perspectivas generacionales, la importancia de la figura del padre, las distintas manifestaciones de la presencia o ausencia del gobierno) que permitían construir un eje narrativo capaz de vincular estas tres historias de vida.

Teniendo claridad sobre esta cuestión, y sabiendo ya cuáles iban a ser las historias que íbamos a representar en el cómic, procedimos con las demás entrevistas, que buscaban, ante

todo, resolver las dudas que teníamos en torno a ciertos datos puntuales de cada historia. Además, esto nos permitió conocer mejor a cada una de ellas para lograr una representación respetuosa y cercana a las sensibilidades y particularidades expresadas por cada mujer.

Se realizó una escaleta para cada historia. Estas pasaron por un proceso de corrección y reescritura guiadas por nuestra asesora hasta que se llegó a una versión final que serviría de insumo para la creación del guion.

- Alma**
1. Alma vive con su familia en Peña Blanca, una vereda de Bolívar, Cauca.
  2. Alma camina descalza media hora hacia un colegio con su hermano Alirio.
  3. Alma camina tres horas para llegar al pueblo.
  4. Alma merca en el pueblo.
  5. Alma vuelve a casa y su papá la regaña.
  6. En grado cuarto de primaria, hace la comunión.
  7. Estudia hasta grado quinto.
  8. Su papá la saca del colegio para que se dedique a cocinarle a sus hermanos.
  9. Alma llega a la adolescencia y comienza a trabajar y cocinar para sus hermanos.
  10. Sus amigas, teniendo 14 años o menos, comienzan a conseguir marido y a tener bebés.
  11. Habla con su mamá y planea irse a trabajar a la ciudad, sin la aprobación de su padre.
  12. A los 16 años llega a la ciudad de Popayán, y comienza a trabajar en una casa de familia.
  13. Esta familia es muy exigente, le piden que haga comida y aseo y le pagan 100.000 pesos.
  14. Tiene que madrugar muy temprano, pero por su edad, se queda dormida.
  15. La señora de la casa la levanta para que comience a trabajar.
  16. Alma comete algunos errores usando máquinas de cocina como una licuadora, o cocinando.
  17. Alma llega a Cali.
  18. Alma comienza a trabajar para una familia con dinero.
  19. Mientras tanto, sus papás y hermanos siguen viviendo en Bolívar Cauca.
  20. La madre de Alma habla con alguien de la vereda (sobre el asesinato de jóvenes).
  21. Sus hermanos oyen noticias sobre que sus amigos cercanos están siendo asesinados en los caminos.
  22. La mamá de Alma, decide que deben irse cuanto antes de Bolívar.
  23. Alma habla con su mamá por teléfono sobre irse de la vereda.
  24. La familia se desplaza a Popayán.
  25. Los papás y hermanos de Alma se mudan a la casa de un hermano mayor de Alma.

#### Formato de escaleta empleado

De manera paralela se había organizado un pequeño club de lectura integrado por la profesora Andrea Calderón y nosotros dos, Alexander y Daniel, que en un principio se planteaba solo la lectura de cómics, aunque después esto varió. Las obras que se leyeron fueron El Caminante, de Jiro Taniguchi; Pollo con ciruelas, de Marjane Satrapi; Andando, de Alejandro Torres, Daniel Riego y Albert Carreres; Arrugas, de Paco Roca; y Daytripper, de Fábio Moon y Gabriel Bá. También se leyó la novela La perra, de Pilar Quitana, y cuentos de realismo sucio de Raymond Carver y Charles Bukowski.

Ballesteros y Beltrán mencionan que una de las características más relevantes de la investigación-creación es la multi, inter y transdisciplinariedad que enmarcan el proceso. De tal manera que “al crear se debe ser capaz de interpretar el conocimiento de esas otras disciplinas en función de concretar algo que pueda alimentar o hacer crecer el mundo sensible y material” (2018, p. 49). Por lo tanto, el club de lectura de cómics estableció un diálogo de conocimientos entre obras ya hechas y la obra en proceso.

Fue, también, un espacio de integración que permitió conocernos desde la lectura y la escucha: cada persona hablaba sobre los aspectos que más le habían llamado la atención de la obra, sobre cómo había sido su experiencia de lectura y qué sentía que había aprendido del cómic o texto leído. De este compartir surgieron decisiones importantes para el proyecto: qué estilo de dibujo era más adecuado, qué dispositivos narrativos íbamos a emplear en el guion, de qué manera se narra desde el cómic una historia de no ficción, qué se debería evitar durante la escritura de los guiones.

Un ejercicio que surgió de este espacio consistió en ilustrar una página del cómic en dos estilos de dibujo: uno con sombras y detalles, y el otro a blanco y negro con menos detalles.

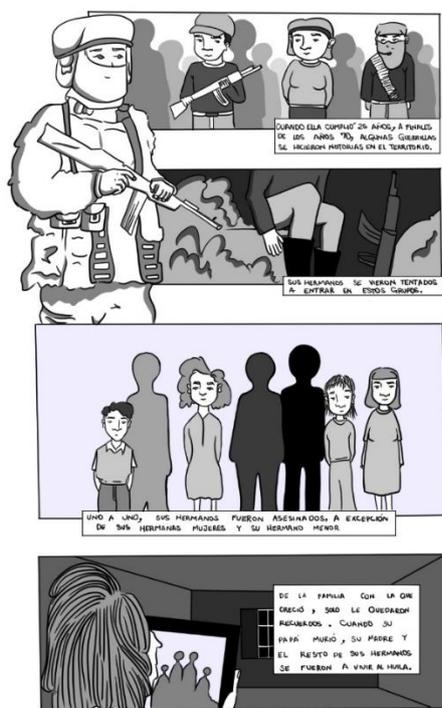


Ilustración 3. Detalle (2021). Alexander Rengifo.



Ilustración 4. Minimalismo (2021). Alexander Rengifo

Se tomó la decisión de emplear el segundo estilo (blanco y negro con menos detalles) porque el contraste de los tonos resaltó ciertos elementos de la página, generando así imágenes más llamativas.

Para la escritura de los guiones se partió de la base del viaje del héroe propuesto por Joseph Campbell. Aunque, si bien no se siguieron al pie de la letra los doce pasos planteados por Campbell, estos nos sirvieron como punto de partida al organizar de forma narrativa la información recabada en las entrevistas.

El primer borrador del guion se escribió en un formato sencillo que constaba de una descripción de cada viñeta contenida en una plancha, ocupando una página para cada una.

Novela gráfica  
Alexander Rengifo, Daniel Daza Cuéllar  
Trabajo de Grado  
Mg. Andrea Calderón Villareal  
Universidad del Cauca  
2021

Borrador 01

CAPÍTULO 1

PLANCHA 1

**VIÑETA 1**

Plano general de la casa de Alma en la vereda El Ramal. Es de día.  
-Off de Alma: Mi papá era muy bravo y mi mamá era muy estricta, pero nos cuidaban en lo que más podían.

**VIÑETA 2**

Alma anda por un camino destapado. Va acompañada de dos de sus hermanos. Llevan cosas que compraron en el mercado. No traen zapatos.  
-Off de Alma: Mi papá decidió no hacerme estudiar el grado quinto porque "yo ya estaba muy grande". A los 12 hice cuarto y mi papá me dijo que no, que yo ya estaba muy vieja.

**VIÑETA 3**

A uno de sus hermanos se le caen las cosas que trae del mercado. Alma y el otro hermano reaccionan con susto.  
-Off de Alma: Después de eso ayudé a trabajar a mis hermanos, a cocinarles y todo, porque resulta que antes de mí y después de mí había muchos hombres, entonces yo era la única mujer que debía ayudar, y yo hacía lo que podía.

**VIÑETA 4**

Alma y sus hermanos limpian lo que se cayó con sus camisas.  
-Off de Alma: Entonces yo veía que otras muchachas de mi edad se iban de la casa, y a mí una vez se me metió a la cabeza que yo me iba a ir porque necesitaba vestirme, comprar cosas...

**VIÑETA 5**

Alma y sus hermanos entran a la casa por la puerta principal.  
-Off de Alma: Cuando supe que mi mejor amiga, que tenía 14 años, consiguió marido e iba a tener un bebé, yo dije que no quería eso. Dije: me quiero ir de acá, porque acá, además, pasan cosas feas.

Primer formato de guion

Después se decidió usar el programa Celtx, que cuenta con una herramienta especializada en la escritura de guiones para cómic, además de que su interfaz era sencilla de entender y resultaba práctica a la hora de escribir algunos elementos de la parte gráfica (por ejemplo, rótulos, globos de diálogo, onomatopeyas, entre otros).

Pág. 3 (5 viñetas)

Panel	Descripción	Diálogo
3.1	Plano de la casa de Popayán. Se muestra únicamente la fachada de la casa y algunas nubes en el cielo.	Rótulo: 2005, Popayán. Barrio Edén.  PRIMA MAYOR (circular) Ole, hágame el favor de ir a comprar más cartulina.  Rótulo: Para mí, llegar a Popayán no tuvo tanto impacto porque era una niña, y pues uno ahí no es tan consciente de las cosas. Mi abuela fue la que se hizo responsable de todos nosotros. Ella tuvo que abrir un restaurante y con eso nos mantuvo a todos nosotros.
3.2	Varios integrantes de la familia están sentados (algunos sobre el suelo) cortando y pegando cartulinas para hacer gorros de cumpleaños. El hermano mayor de Fernanda sale corriendo de la escena con un billete en la mano.	PRIMA MAYOR (circular) Y no se demore mucho, ¿oyó?  Rótulo: Aprendí a gatear en el restaurante de mi abuela. Yo siempre digo que recuerdo desde los cuatro años... de cuando cumplí cuatro años.
3.3	Plano medio. La abuela de Fernanda lleva un pastel.	Rótulo: Éramos bastantes en la casa. Más o menos nueve. Vivíamos mi prima, los hijos de mi tía, el esposo, mis hermanos...
3.4	Primer plano. La prima mayor le coloca a Fernanda el gorro de cartulina. Fernanda sonríe.	Rótulo: De cuando cumplía años, me acuerdo que todo era muy artesanal, pero era muy bonito porque no dejaban pasar ese día.
3.5	Plano general. Fernanda sopla la vela del pastel. La familia está reunida al rededor de ella.	

## Formato de guion en Celtx

Sin embargo, antes de cambiar de formato, se generó una discusión en torno a qué tipo de narración se debía utilizar para el cómic en su totalidad en vista de lo adelantado en el primer formato de guion. Se presentaron dos opciones: una narración global y una narración independiente. La global implicaba construir una secuencialidad espacio-temporal que unificara las tres historias en una narración lineal. Por otra parte, la independiente (de carácter autoconclusivo) le otorgaba a cada historia una unidad e individualidad que nos concedía ciertas libertades creativas que se veían limitadas por el otro tipo de narración. Así pues, decidimos emplear una narración autoconclusiva para las tres historias, dividiéndolas en 9 capítulos en total.

Algo que agilizó el proceso de escritura de los guiones fue el formato proporcionado por el programa Celtx, que, como se mencionó anteriormente, está diseñado específicamente para trabajar con cómics. Durante esta etapa del proceso entendimos dos cosas: primero, que se debía procurar describir con detalle la composición de cada viñeta (para esto se tomaron como referencias las características estilísticas analizadas del realismo sucio, que consistían, principalmente, en emplear una prosa sencilla, sin calificativos); y, segundo, que de igual manera que con la crónica escrita, para el cómic pueden importarse recursos retóricos y artísticos de otro tipo de textos de ficción sin restarle valor periodístico por ello (es decir, para escribir un cómic documental se puede pensar, en un primer momento, de igual forma que cuando se escribe una crónica periodística en materia de construcción de escenas y personajes, para posteriormente plasmar gráficamente dichas propuestas). Pablo Guerra (2021), guionista de cómics, comenta lo siguiente sobre la relación cómic-literatura: “Sigo encontrando en el cómic elementos que son profundamente literarios sin caer en el traspaso de la palabra a la imagen. (...) En el cómic dibujar y escribir son una misma acción, al igual que leer y mirar” (p. 11-12).

Ese proceso de escritura estuvo mediado siempre por la imagen: ya que se buscaba describir una ilustración, era necesario ver de manera gráfica si era posible lograr aquello que se proponía. Por ese motivo, se llevó a cabo un ejercicio que, además de explorar el estilo que se pensaba aplicar, definió otro aspecto de la narración, que son los diálogos. Para dicho ejercicio se tomó una misma plancha y se dibujó una versión con rótulos (que cuentan el testimonio de la protagonista de la historia) y una versión con diálogos.



Ilustración 5. Diálogos (2021). Alexander Rengifo.



Ilustración 6. Rótulos (2021). Alexander Rengifo.

A raíz de este ejercicio se tomó la decisión de trabajar tanto con rótulos como con diálogos a lo largo de todos los capítulos del cómic. Esto debido a que los rótulos nos permitieron ofrecer un contexto más claro para acompañar a la escena, además de incluir el testimonio de las mujeres como un elemento indispensable de la narración.

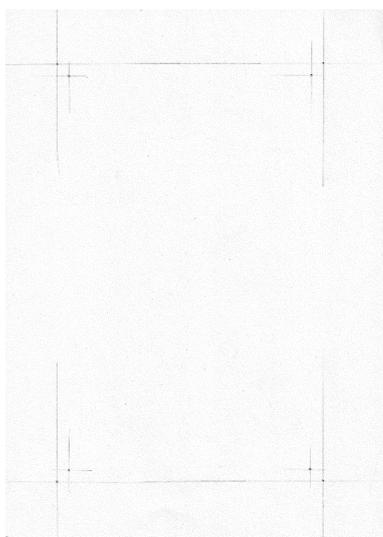
Antes de comenzar en rigor el trabajo de ilustración, habiendo finalizado los guiones y las correcciones necesarias, y a raíz de una lista de dudas en torno a los procesos y herramientas a las que deberíamos enfrentarnos, la profesora Andrea Calderón contactó a la egresada del programa de Comunicación Social de la Universidad del Cauca Laura Manzano Pemberthy, autora del cómic *Sexuales* (2021), para que nos ofreciera un espacio en el que pudiéramos exponerle nuestras inquietudes y, también, escuchar su experiencia como investigadora y autora de cómic.

De este encuentro salieron, además, varias decisiones: si bien en un comienzo habíamos pensado en dibujar cada capítulo primero a lápiz para después hacer la digitalización de la página, optamos por trabajar directamente con las herramientas digitales ya que una de las experiencias que nos compartió Laura Manzano estaba relacionada con la transición del dibujo a mano al dibujo digital. También, por recomendación de Laura, usamos un programa para computador que nos permitió crear una tipografía basada en la caligrafía de Alexander, ya que, hasta ese momento, todos los ejercicios de planchas del cómic que tuvieran texto se estaban haciendo a mano. El uso de esa herramienta agilizó el proceso creativo. Así pues, con el respaldo de la investigación realizada y las herramientas necesarias para la siguiente etapa identificadas, se procedió a ilustrar cada historia.

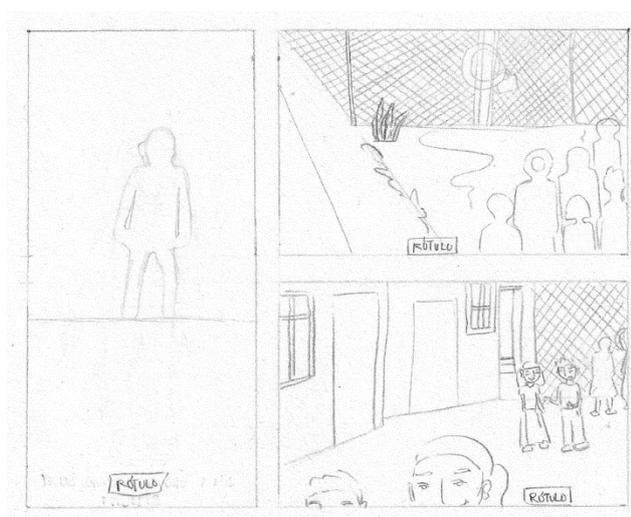
## Reflexiones y resultados del proceso

### El proceso de ilustración y la historia personal de Alexander

Estudiando comics, leyendo y observando, noté la importancia de la organización de las páginas y la división de viñetas para el proceso de creación de bocetos, ya que, de alguna forma, el hacer cada página se convertía en algo técnico, donde tuve que hacer una margen replicable y una división de viñetas parecidas que reflejaran una especie de personalidad del comic.



Margen base



División de viñetas

A partir de la división de viñetas, hice una especie de *storyboard*, se trataba de bocetos, donde trataba de reflejar las acciones que estaban descritas en el guion. Intenté ser muy detallado y cuidadoso (casi que diseñando un producto final), porque no confiaba mucho en la ilustración digital, y pensé que no podría adaptarme, más allá de calcar lo que yo mismo hiciera a lápiz.

Posteriormente escaneaba las páginas y las editaba para hacerlas legibles, y poder rediseñar y dibujar encima de ellas, desde el programa Clip Studio Paint. Dando paso a todo el proceso de ilustración digital.



Boceto a lápiz

Boceto delineado

Boceto digitalizado

### De puntos a píxeles.

La antesala el proceso de ilustración digital del comic, fue el preguntar a amigos que sabían sobre diseño, experimentar con herramientas y dibujar con colores, rapidógrafos, lápices y píxeles. Las herramientas con las que experimenté inicialmente, fueron de Adobe: Illustrator y Photoshop. Luego, comparando utilidades, me di cuenta de que existía una perfecta para cómic: *Clip Studio Paint*, en la cual intenté con pinceles diferentes, con colores y formatos.

Ya en el programa, lo que hacía era abrir las páginas escaneadas que usaba como boceto para, posteriormente dibujar encima de ellas. Ilustrar en éste programa fue retador, pero mirando tutoriales en redes como Youtube, y siguiendo de cerca referentes de ilustradores que usaban este programa, me fui haciendo a la idea de cómo usarlo y aprovechar al máximo las herramientas que éste ofrece. Otra opción tentadora, fue Illustrator, pero al usarla, pronto me di cuenta que me gustaban más los trazos de Clip Studio Paint, que, a la vez, me ofrecía configuraciones directamente para comic.

Traté de hacer el proceso de digitalización lo más constante posible, contando con el gran número de páginas que decidimos hacer. Confiando plenamente en el papel y el lápiz primero, para luego usar Clip Studio Paint, pero pronto, esta rutina de dibujo y la planeación de las páginas me cansó demasiado, preferí pasar a dibujar desde cero en digital.

Entonces el proceso cambió, pues tenía que hacer el boceto en digital y luego entintar, y es que a veces me encontraba con la pantalla del programa en blanco, y era retador, no tenía

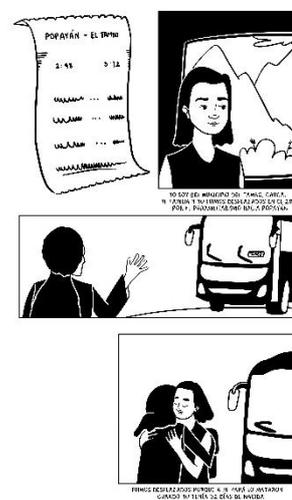
líneas de lápiz ni viñetas planeadas. Así que en post-its o libretas hacía mini dibujos ideando la organización del espacio, para, posteriormente hacer todo en digital, y esto me facilitó y me redujo el tiempo en que me demoraba haciendo cada página.



Boceto en post-it



Boceto digital



Página entintada

### Letras y errores.

A raíz de la charla con la compañera Laura Manzano Pemberthy (comunicación personal, 9 de febrero de 2022) en una asesoría con nuestra directora de trabajo de grado, nos enteramos de una herramienta adecuada para crear nuestra propia tipografía. Cuando la comencé a usar, tuve que hacer muchísimas pruebas, inicialmente a mano, pero después en digital, para agregarle un grosor adecuado y que fuera legible.

Así, desarrollamos dos propuestas, una que se llamó “Bonsai” y otra que se llamó “Arena”, la primera estaba en mayúsculas y minúsculas, también con números y la segunda solo en mayúsculas. Mirando las dos fuentes, usándolas en algunas páginas nos dimos cuenta de que “Arena”, era más legible y tenía más sentido dentro del comic, ya que “Bonsai”, se veía muy pequeña y delgada.

ARENA  
 ABCDEFGHIJKLMN  
 NOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

bonsai  
 ABCDEFGHIJKLMN  
 NOPQRSTUVWXYZ  
 123456790



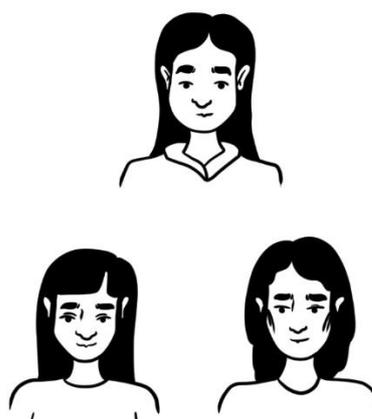
Página con fuente Bonsai

Página con fuente Arena

### ¿De dónde salen los rostros?

Para la bocetación de los rostros de los personajes, opté por una referenciación realista de las personas envueltas en la historia, basándome en sus rasgos y facciones específicas, en sus peinados y en su estilo personal. De la mano del material documental que le solicitamos a las mujeres (sobre todo fotografías de sus álbumes familiares), logré crear un estilo caricaturesco, pero fiel al personaje. No exageré facciones y traté de solidificar un estilo bastante humano y simple para los rostros.

Algo que entró a jugar en la bocetación de los rostros, fue el tiempo, y es que dentro de las historias algunos personajes viajaban al pasado por medio de recuerdos, y entonces, su físico cambiaba, y en esto, también traté de ser muy cuidadoso, me basé en cómo se veían de jóvenes, o traté de cambiarles el aspecto, sin crear alguna diferencia demasiado marcada para que se pudiera entender que seguía siendo el mismo personaje, pero en otro tiempo.



Aspecto de Alma (paso del tiempo)

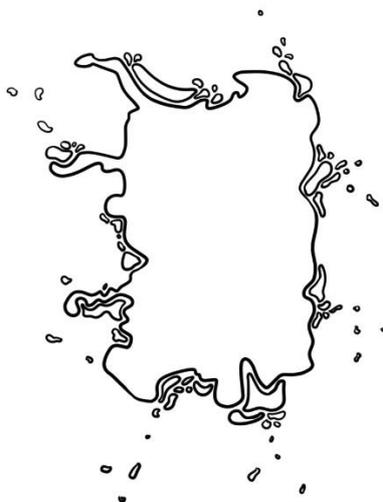
La fidelidad al físico de los personajes también se extendió a los personajes secundarios, que en su mayoría eran familiares de las mujeres. En estos casos, también nos

basamos en cómo se veían ellos (en fotos). Cuando no había referentes, trataba de hacer que algunas facciones de sus familiares se repitieran, como formas del cabello, de la nariz o los ojos.

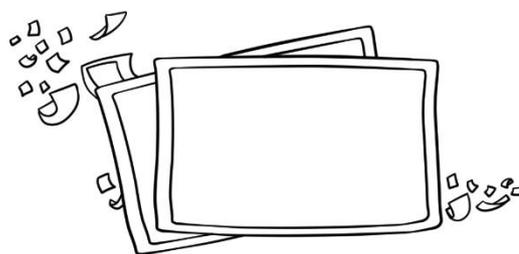
### **Organizando cajones en movimiento.**

En cuanto a las viñetas, inicialmente, se puede notar que hay una fidelidad a las formas geométricas, o más bien rectangulares, que dan un sentido de organización, y que definen en sí al comic, pero poco a poco, se nota cómo hay una experimentación de las formas, y las viñetas rectangulares que veíamos, pasaban a ser teléfonos, o fotografías, o simplemente se desvanecían y se convertían en recuerdos.

A éstas viñetas extrañas, que incluso (en algunos casos) no tienen forma, las llamamos “convenciones”. Se trata de vehículos gráficos que nos ayudaron a viajar al pasado: en la historia de Alma, son viñetas amorfas, que se van desintegrando, dándole paso a un recuerdo, y en la historia de Fernanda, son una lluvia de fotografías, que viajan entre recuerdos y el tiempo en el que se desarrolla su narrativa (presente).



Convención 1. Viñetas de Alma



Convención 2. Viñetas de Fernanda

Existen también, muchas páginas que son, solamente movimientos de los personajes, caminar, viajar, dormir, vivir en la cotidianidad. Éste recurso se usó con el objetivo de dejar respirar las páginas, y además mostrar la simplicidad de la cotidianidad.

Finalmente, existen viñetas que son lugares extremadamente detallados, que algunas veces ocupan grandes partes de las páginas o que, simplemente son una página completa. La intención de estas viñetas es contextualizar, y la mayoría de veces, hacer un pare a la historia para mostrar que a partir de ahí hay un nuevo contexto: nuevo lugar o nueva temporalidad.

### **Revisando historias.**

Dibujar, leer y releer las historias de estas mujeres, me sirvió mucho personalmente, porque al trabajar con este tema del desplazamiento, hice una especie de ejercicio de auto-reconocimiento, de duelo y de sanación, conmigo, con mi historia y con mi familia. Reconocí en cada narración muchas cosas con las que me identifiqué, lloré, rayé, borré y volví a dibujar.

En la historia de Fernanda, a nivel gráfico, usé mucho las viñetas no convencionales (formas no rectangulares prolijas como fotos, teléfonos, tiquetes de bus...) Además, también están muy presentes las páginas de movimiento en las que, carece el texto para centrarse en la imagen y el movimiento. En cuanto a su historia, me sentí muy representado, al ver esos momentos en los que ella miraba fotos, porque, a través de las fotos uno revive ausencias y recuerda cuál ha sido el recorrido que se ha tenido, la historia personal y de la familia. Y al vivir en la ciudad, lo común que es trastearse y nunca vivir en un sitio específico, las experiencias en lo urbano, y lo divertido que resultan algunas anécdotas, por ejemplo, la de Fernanda y su hermano, tratando de sacarse una muela con un hilo y una puerta.

Dibujar el final de su historia me inspiró esperanza, en el futuro, en la educación, en el deseo de vivir y disfrutar el mundo, en que el pasado no nos define. Y que hay fenómenos como el desplazamiento que marcan a las personas, pero que a pesar del dolor, se puede sanar y querer un futuro.

Bocetear la historia de Naidú fue un constante centrarse en su rostro y sus expresiones, porque muchas veces eran de preocupación y otras de alegría. En su historia es interesante cómo, para remitir al pasado o a un recuerdo, lo que usamos fue un sueño, con el que no tuvimos que usar convenciones. Dibujar esta historia me recordó a mi familia, al miedo constante de volver al lugar donde uno nació, que ya nada es lo mismo, y que el conflicto condiciona como vemos el territorio.

Dibujar abrazos fue muy demandante para mí, especialmente en la historia de Alma, en la parte en que se despide de su madre, sin saber si va a estar bien, o si va a volver a ver a sus papás amenazados. Aunque esta viñeta es aparentemente fácil de dibujar (porque además son líneas blancas sobre un fondo negro), tuve que pararme muchas veces de mi escritorio, tomar agua, respirar y volver. Para mí también significó hacer catarsis, despedirme y abrazar mi historia.

## **Reflexiones alrededor de las historias de vida**

A pesar de todos los años de preparación teórica y práctica en el ejercicio periodístico que habíamos recibido a lo largo de la carrera universitaria, nada nos había preparado para el reto y el impacto emocional que significó para nosotros cada encuentro con las mujeres. Entendimos que cuando Martín Caparrós afirma que no existe una situación más artificial que una entrevista (2016) se refiere a que nosotros, asumiendo nuestro papel de investigadores, estamos preguntando cosas que normalmente, en una conversación cualquiera, no se preguntarían, y las primeras reacciones de incomodidad y desconfianza eran una respuesta a eso. Los temas que abordábamos en cada entrevista constituían un reto emocional para cada mujer, pues implicaba recordar momentos difíciles de sus vidas. Nuestro mayor temor siempre fue causar daño, ser imprudentes e irresponsables. Sin embargo, a medida que se fueron desarrollando los encuentros, las mujeres nos hicieron saber que tener espacios en los que fueran escuchadas era algo que agradecían y necesitaban que se presentaran en más escenarios (políticos, sociales, culturales) tanto para sus vidas como para sus comunidades. De esto, concluimos que nosotros, como periodistas, tenemos la responsabilidad de saber escuchar, de ser empáticos y de desarrollar y fortalecer nuestra inteligencia emocional para así tejer relaciones horizontales de diálogo.

Nuestra responsabilidad no acababa (no acaba) en los encuentros, sino que continuaba en el proceso creativo, en las formas de representación que decidimos emplear. Esto se debe a que estuvimos trabajando a partir de las historias de vida de Alma, de Fernanda y de Naidú. Pero también se debe a que el tema que engloba a las tres historias, que es el desplazamiento forzado, es una situación que afecta a muchas otras personas, por lo que no podíamos perder de vista la magnitud de ese hecho en un contexto más amplio.

Para nuestro caso, usar anécdotas cotidianas que hicieron parte de las historias de cada una de las mujeres ayudó a que pudiéramos desarrollar una narrativa mediante la cual contáramos a qué hechos victimizantes y problemas se enfrentaron. Si bien el tema que permea todo el cómic es el desplazamiento forzado, en su lectura es posible identificar varias problemáticas paralelas que las mujeres tuvieron que atravesar. Inicialmente, un factor transversal al desplazamiento en cada historia es la intimidación ejercida mediante amenazas realizadas a las mujeres o a sus familias que, por presión de diferentes grupos armados, tuvieron que abandonar sus territorios.

El desplazamiento entonces es algo que se impone a estas familias, ya que el territorio que se habitaba permanentemente se convierte en un peligro. Así pues, se ven obligadas a cambiar de lugar de residencia porque si se quedan en el sitio donde han vivido siempre, pueden ser amenazadas, reclutadas, despojadas y asesinadas. Algunas mujeres que muestra el cómic tuvieron que pasar por este proceso alejándose de sus familias, moviéndose a grandes ciudades, con la esperanza de encontrar trabajo y poder ayudarles, no necesariamente por una convicción personal, sino precisamente por amenazas y el deseo de supervivencia, para ellas y sus familias.

El desplazarse, entonces, se convierte en una salida a esa violencia, pero no es en sí una solución, puesto que la mayoría de personas que son afectadas por el desplazamiento son personas que no tienen un lugar a dónde llegar. Esto convierte al desplazado en un habitante extranjero del nuevo territorio, quien además tiene que aprender a vivir bajo unas dinámicas de vida y cotidianidad distintas, a adaptarse a nuevos trabajos, léxicos y organizaciones poblacionales. En el caso de Alma, por ejemplo, se evidencian una serie de vacíos de conocimiento sobre cómo funcionaba aquella nueva realidad que implicaba el vivir en la ciudad, usar aparatos electrónicos, cruzar calles o alcanzar el ritmo acelerado de la vida en la capital.

Como se ha explicado en apartados anteriores, la mayoría de personas que se desplazan se dirigen a las grandes ciudades buscando oportunidades de vida, de trabajo y de anonimato (Luque, 2016), donde si bien se alejan un poco de las violencias de sus territorios, enfrentan problemáticas como la pobreza, la ausencia de una vivienda y la explotación laboral. Siguiendo con la historia de Alma, es posible observar cómo las personas desplazadas son vistas como “ciudadanos de segunda categoría” por una parte de la sociedad. En la historia de Alma queríamos profundizar en las condiciones laborales desiguales a las que se enfrentan muchas mujeres que llegan del campo a la ciudad. Por ejemplo, está la escena en la que mientras Alma se ocupa de las labores domésticas de la casa de una familia de la ciudad, la hija de la familia, con la misma edad de Alma, acude a la universidad.

Pero también encontramos otras situaciones complejas que atravesaban el relato: está, por ejemplo, el motivo del desplazamiento de Alma. Retomando las ideas de Nubia Ruiz sobre la migración interna, se planteaba que una migración forzada estaba determinada por las fuerzas de expulsión, generalmente relacionadas con la violencia armada, que operan en el lugar de origen de la persona; mientras que el desplazamiento hacia la ciudad en busca de

mejores condiciones laborales y de vida se enmarca en otro tipo de migración (2011). En el caso de Alma se pueden evidenciar ambas causales: ella no quería tener el mismo estilo de vida que muchas de sus amigas habían adoptado, pero sobre todo estaba presente la inseguridad para habitar tranquilamente en su territorio a causa de enfrentamientos armados y los asesinatos perpetrados por sujetos desconocidos. Esto demuestra que los contextos y las condiciones bajo las que se da el desplazamiento forzado se encuentran matizadas y revelan realidades más complejas.

En esta historia vimos que uno de los soportes emocionales de Alma era su familia, y que sus acciones estaban dirigidas a garantizar el bienestar de su mamá, papá y hermanos. El desprendimiento temprano de su familia fue un punto clave a la hora de plantear el guion para el cómic, pero también la búsqueda constante por reencontrarse con ellos. Esto último, nos dimos cuenta, era el motor que la motivaba a resistir las dificultades presentadas por el constante movimiento de la ciudad.

Por otra parte, si bien la ciudad puede ofrecer al desplazado un cambio en cuanto a su seguridad mientras que este se expone a nuevos peligros a causa de las diferentes desigualdades sociales, es posible que se generen consecuencias de ese desplazamiento que afecten, por ejemplo, a generaciones más jóvenes que no vivieron directamente algún hecho victimizante, pero que lidiaron con las consecuencias de ese hecho y, además, se les despojó de sus historias, territorios y familiares. Al respecto, con la historia de Fernanda observamos una situación relacionada con la pérdida a una edad muy temprana, pues ella tenía cincuenta y tres días de nacida. Para ella, el desplazamiento de su familia marcó su vida de una manera diferente, pues si bien no había sido consciente de la situación en su momento, creció con las historias que le contaba su familia sobre el asesinato de su papá a manos de un grupo paramilitar. También, de acuerdo con su testimonio, sintió más la ausencia de su papá que la de su mamá, pues en su círculo familiar hubo algunas personas que asumieron el papel de mamás, como su abuela y su tía, pero no hubo alguien que ella pudiera considerar un “padre”. La historia de Fernanda es una que nos habla sobre las consecuencias de las afectaciones de la violencia armada en la estructura familiar y en la construcción de las relaciones dentro de dicha estructura. Fernanda, durante nuestras entrevistas, nos contaba que la única forma que ella tiene para saber sobre su historia y sobre su padre es a través de fotos y de conversaciones con su abuela. Que si bien no recuerda haber vivido el desplazamiento, ni el asesinato de su padre, sí tuvo que lidiar con los efectos de estos hechos. El no tener a su padre, el ser testigo del dolor de su abuela y abuelo y los problemas que acarreó vivir en la periferia de la ciudad

para ella y sus hermanos definieron en buena parte sus proyectos de vida y su manera de relacionarse con las personas en diferentes escenarios.

Un aspecto que también nos pareció importante resaltar fue el hecho de que Fernanda nos dijera que no sentía un apego real por los lugares, pues al haber cambiado tanto de casa en su infancia desarrolló una capacidad para adaptarse a los cambios que conlleva esa dinámica de movimiento de un lugar a otro.

Finalmente, la historia de Naidú fue la que más nos hizo pensar en la importancia de la conformación de redes de apoyo en las mismas comunidades a las que llegan las mujeres desplazadas, pues un punto determinante en esta historia es la atención a medias que recibe Naidú y su familia por parte del Estado. Por ejemplo, en un momento, ella comenta que la implementación de los proyectos de acompañamiento psicosocial tardaron años en concretarse y aplicarse en su comunidad, por lo que su trabajo como madre comunitaria le ofreció la posibilidad de encontrarse con otras mujeres con quienes fue tejiendo redes de apoyo a lo largo de los años. Esta historia da cuenta de la ineficiencia de las instituciones a la hora de atender los casos que les competen.

El volver al lugar de origen es también un tema importante para Naidú, ya que ella manifestaba en las entrevistas que viajaba de vez en cuando a ver a su mamá, que fue la única de su familia que permaneció en Santa Rosa, pero que el territorio seguía siendo peligroso, que la mayoría del año permanecía solo (pues mucha de la gente que conocía se había desplazado y ya no vivía allí o solo iba en fin de año) y que era normal encontrarse con muchos retenes y puestos de grupos armados en el camino. El problema que se expone aquí consiste en que un territorio deja de ser un espacio habitable para transformarse en un campo de combate. Por lo tanto, debido a los constantes desplazamientos de familias a causa de esta violencia, la comunidad que se había formado en él comienza a desaparecer de forma paulatina, mientras que las vías de acceso son custodiadas por los grupos responsables de dichas migraciones. Ese aislamiento del territorio dificulta la comunicación entre quienes aún viven ahí y quienes se han ido, afectando significativamente las relaciones interpersonales y generando desconcierto sobre el estado de las cosas en todo momento tanto para los desplazados como para los residentes.

Por otra parte, en relación con el primer derecho mencionado en el artículo 28 de la Ley 1448 de 2011, que es el derecho a la “verdad, justicia y reparación”, Naidú, durante las entrevistas, nos comentó que, para ella, la justicia como tal nunca iba a llegar en el caso del

asesinato de su hijo, que las sentencias contra los responsables no significaban para ella una verdadera justicia. Aquí se presenta otro punto importante para entender la dimensión de la historia de Naidú, que es su relación con la religión católica. Pues, para ella, la única justicia que sí está garantizada, está en manos de Dios.

Estas tres historias son muestra de una porción de la complejidad que engloba al desplazamiento forzado en Colombia, pues es necesario entender que esta es una situación muy amplia, repleta de vivencias particulares que problematizan cada vez más la dimensión política, social y cultural de este fenómeno. Nuestra intención siempre fue evitar narrar historias a partir del estudio de cifras y censos, por lo cual nos centramos en construir relatos a través de los cuales se pudieran resaltar ciertos aspectos íntimos de la personalidad de las mujeres que nos permitieron contar sus historias y lograr así un producto que interpelara a los lectores desde sus sensibilidades para propiciar una reflexión alrededor de la dimensión humana dentro de un acontecimiento que tiende a invisibilizarla.

### **Conclusiones y recomendaciones**

- \* Los procesos de reparación de víctimas en Colombia atraviesan dificultades a razón de problemas dentro de las mismas instituciones encargadas de garantizar el cumplimiento de dichos procesos, por lo que esta desatención incide en violencias simbólicas y materiales revictimizantes.
- \* Las comunidades y las familias como redes de apoyo para las víctimas (al menos en estas tres historias), ofrecen un espacio para la escucha, la construcción y reconstrucción de proyectos de vida y la organización para reclamar el cumplimiento de sus derechos.
- \* El investigar sobre temas que están relacionados con fenómenos sociales que afectan directamente a los investigadores, facilita un proceso de reconocimiento y sanación.
- \* El hablar con las mujeres sobre temas variados (como sus sueños o gustos) a la hora de entrevistar, genera una confianza, a partir de la cual, las mujeres direccionan las temáticas que desean tratar y proponen como quieren que se retrate su historia.
- \* Aparte de generar un producto comunicativo con carácter social, al usar la investigación-creación, como metodología, el investigador (ilustrador) a parte de crear, siempre está aprendiendo. Ya que, desde el deseo de aprendizaje empírico por las artes, siempre está la técnica de por medio, y cada intento (en éste caso, cada página), es un trazo más para alcanzar un dominio de la técnica del dibujo.
- \* Colombia es un país donde, si bien desde lo estatal se ha hecho un esfuerzo por el censo y reconocimiento de las víctimas, no es mucho lo que el gobierno y las entidades estatales han hecho para que fenómenos como el desplazamiento no sigan ocurriendo, por el contrario, vemos como después de los últimos gobiernos, las tasas de víctimas de todo tipo de violencias han aumentado.
- \* La comunicación es un eje muy importante a la hora de hacer productos culturales gráficos, porque denota una preocupación por el enfoque social de proyectos como éste. Además, mezclarla con el cómic, refleja una preocupación por el uso de herramientas que anteriormente se han usado para la sátira u otros fines y le da un nuevo significado, acuñando lo documental, tratando de reflejar realidades, de darle una responsabilidad social al arte.
- \* El cómic documental como un género, ayuda a que, por medio de lenguajes más decodificables (que la literatura por ejemplo), se puedan tratar temas complejos, reflejar realidades y propiciar experiencias sensoriales, visuales y de empatía en el lector.

\* La recopilación de las historias en éste cómic documental, llevó a un proceso de diálogo con quienes participaron, en el cual se observó procesos de liberación personal y auto-reconocimiento de sus historias. Guiado por tratar temáticas que tuvieran más que ver con sus gustos, cotidianidades, aspiraciones y sueños. Dialogar con las mujeres generó una confianza con la cual, no solo respondían preguntas que los investigadores les realizaban, sino que también, sin darse cuenta, proponían ejes temáticos y contaban anécdotas que terminaron siendo enriquecedoras para cada historia.

\* Es posible sanar y enriquecerse como investigadores, y como creadores por medio de trabajos con el otro. Reconocer mi historia por medio de la historia de otra. Trabajar con temáticas que atraviesan la vida del investigador es un reto y una ventaja, y al final, un proceso de reconocimiento y construcción de identidad.

\* No hace falta tener talentos específicos, o especializarse completamente en disciplinas para poder generar procesos creativos. Si un tema nos toca como investigadores, desde materias como la comunicación y con herramientas como la metodología de la investigación-creación, podemos generar procesos investigativos y creativos organizados para lograr productos como un cómic, o una novela, o una pieza de arte.

## Bibliografía

- Alarcón, D. (2020). La batalla por la memoria. *Revista Arcadia*. 171, pp. 12-17.
- Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. (2020). *Tendencias Globales Desplazamiento Forzado en 2020*.  
<https://www.acnur.org/stats/globaltrends/60cbddfd4/tendencias-globales-de-desplazamiento-forzado-en-2020.html>
- Ballesteros, M. y Beltrán, E. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Editorial Universidad El Bosque.
- Caparrós, M. (2016). *Lacrónica*. Editorial Planeta.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística (2019). *Censo Nacional de Población y Vivienda*. Recuperado de la base de datos del DANE.  
<https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-nacional-de-poblacion-y-vivienda-2018/informacion-tecnica>
- Fajardo, D. (2014) *Estudio sobre los orígenes del conflicto social armado, razones de su persistencia y sus efectos más profundos en la sociedad colombiana*. Universidad Externado de Colombia.  
<https://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/comisionPaz2015/FajardoDario.pdf>
- Gaborit, M. (2006). *Memoria histórica: Relato desde las víctimas*. Universidad Centroamericana José Simeon Cañas. <https://www.redalyc.org/pdf/801/80100602.pdf>
- Gubern, R. (1979). *El lenguaje de los cómics*. Ediciones Península.
- Guerra, P. (2021). *Apuntes de un falso impostor sobre el guion de cómics*. La Diligencia Libros.
- Hoyos, J. (2017). El poder de las historias: las palabras del Jaibaná Salvador. En *Sentir que es un soplo la vida* (pp. 11-25). Sílabas Editores.
- Internal Displacement Monitoring Centre (2021). *Conflict/violence - disasters 2008-2021 per year: displacement data*. Recuperado de la base de datos del IDMC.  
<https://www.internal-displacement.org/database/displacement-data>

- Irala Hortal, P. (2014). Nuevas narrativas en el periodismo actual. El periodismo transmediático. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. 20 (1) pp. 147-158.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/45224>
- Izquierdo, G. (2021). *Un cuento que es verdad: una aproximación a la crónica como género periodístico*. La Diligencia Libros.
- Jara, O. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos políticos*. Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano – CINDE.
- Jelin, E. (2002). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En *Los trabajos de la memoria* (pp. 17-38). Siglo XXI Editores.
- Jenkins, H. (2008). Adoración en el altar de la convergencia: un nuevo paradigma para comprender el cambio mediático. En *Convergence culture: la cultura de la convergencia y los medios de comunicación* (pp. 13-34). Ediciones Paidós Ibérica.
- Koçak, K. (2017). *Comics journalism: towards a definition*. Bilecik Şeyh Edebali University.  
<https://www.ijhcs.com/index.php/ijhcs/article/view/3160>
- Ley 1448. Congreso de Colombia, Bogotá D.C, Colombia, 10 de Junio de 2011.  
<https://www.unidadvictimas.gov.co/es/ley-1448-de-2011/13653>
- López, R. (2009). El Desafío de aprender a leer y escribir otra vez. En Irigaray, F., Ceballos, D. y Manna, M. (Eds.), *Nuevos medios, nuevos modos, nuevos lenguajes* (pp. 69-77). Laborde Libros.
- Luque, R. (2016) Los desplazamientos humanos forzados recientes en el Cauca (Colombia): características e impactos sociales y espaciales. *Revista Investigaciones Geográficas*. 65 (1) pp. 181-200. <https://www.redalyc.org/pdf/176/17646281011.pdf>
- McCloud, S. (1995). *Entender el cómic: el arte invisible* (Trad. Abulí, E.). Astiberri.
- Melero, X. (2015) *El cómic como medio periodístico*. Eu-Topías. <http://eu-topias.org/el-comic-como-medio-periodistico/>
- Mickwitz, N. (2016). *Documentary Comics, graphic truth-telling in a skeptical age*. Palgrave studies in comics and graphic novels. Primera edición.

- Molina, E. (2019). *Factores de riesgo y consecuencias de la violencia de género en Colombia*. Universidad de Manizales.  
<https://doi.org/10.30554/tempuspsi.2.1.2149.2019>
- Perec, G. (2008). ¿Acercamientos a qué? En Gutiérrez, B. (ed.), *Lo infraordinario* (pp. 21-25). Editorial Impedimenta.
- Registro Único de Víctimas (2022). *Víctimas por Hecho Victimizante*. Recuperado de la base de datos del RUV. <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>
- Ruiz, N. (2011). El desplazamiento forzado en Colombia: una revisión histórica y demográfica. *Estudios Demográficos y Urbanos*. 26 (1), 141-177.  
<http://www.scielo.org.mx/pdf/educm/v26n1/2448-6515-educm-26-01-141.pdf>
- Salcedo, E. y Paes, E. (2019). *Victimización y desplazamiento forzado de mujeres en el conflicto armado colombiano*. Universidade Federal da Bahia.  
<https://www.scielo.br/j/mana/a/3QNNBcBT6WN6YxcPbpFZ76G/?lang=es&format=pdf>
- Torregrosa, N., Perdomo Salinas, G. y Torregrosa, R. (2020). La Mujer y el Desplazamiento Forzado: Violación a sus Derechos Fundamentales. *Revista Verba Iuris*, 15 (44). pp. 139-153. <https://revistas.unilibre.edu.co/index.php/verbaiuris/article/view/6878/6510>
- Uranga, W. (2009). Periodismo digital: Nuevas preguntas para viejos dilemas. En Irigaray, F., Ceballos, D. y Manna, M. (Eds.), *Nuevos medios, nuevos modos, nuevos lenguajes* (pp. 11-19). Laborde Libros.