

**LABIO DE LIEBRE TRANSPOSICIÓN DE LA DRAMATURGIA A LA NOVELA  
GRÁFICA: vivificación de hechos históricos, memoria y reconocimiento, y pornografía  
del terror**

Por

**Dilan Yoan Galindo Bonilla**

**Universidad Pedagógica Nacional**

**Facultad de Bellas Artes**

**Maestría en Arte, Educación y Cultura**

Director

**Raúl Cuadros Contreras**

**Bogotá D. C  
2024**

*Para los corazones valientes  
que me acompañaron  
en el proceso.*

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> .....	<b>8</b>
<b>PREGUNTA</b> .....	10
<b>OBJETIVO</b> .....	10
General.....	10
Específicas.....	10
<b>ACTO PRIMERO</b> .....	<b>11</b>
<b>DISCURSOS ANTE LA POÉTICA DE FABIO RUBIANO</b> .....	11
<b>ACTO SEGUNDO</b> .....	<b>26</b>
<b>APUESTA HISTÓRICA DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	26
Del conflicto Bipartidista de los 40 y 50 al auge paramilitar en Colombia.....	26
Evolución y expansión del paramilitarismo en Colombia: de los 90's hasta los 2000. ....	35
Una retrospectiva a las prácticas paramilitares en Colombia. ....	39
La Relación Político-Paramilitar en Colombia: Alianzas y disputas en el Contexto del Conflicto Armado.....	46
La desmovilización paramilitar en Colombia: Una trayectoria de engaños y controversias. .....	51
Ley 975 de justicia y paz: La deuda pendiente con la Verdad.....	53
Salvatore Mancuso, de terrateniente a jefe paramilitar colombiano .....	55
<b>ACTO TERCERO</b> .....	<b>61</b>
<b>APUESTA TEÓRICA DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	61
Teoría del reconocimiento desde la perspectiva de Axel Honneth .....	61
El sentido de la memoria .....	66
Sobre el fenómeno semiótico de la transposición .....	70
<i>La situación del género y el estilo</i> .....	74
<i>El género del terror</i> .....	77
Caracterización semiótica de los textos dramáticos.....	78
Caracterización semiótica de una Novela Gráfica .....	82
<b>ACTO CUARTO</b> .....	<b>88</b>
<b>RUTA METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	88
La socio-semiótica .....	90
<b>ACTO QUINTO</b> .....	<b>96</b>
<b>DEL TEXTO DRAMÁTICO A LA NOVELA GRÁFICA</b> .....	96
Transformaciones de la fábula (relato).....	97

<i>Argumento del texto dramático</i> .....	101
<i>Principales continuidades y rupturas</i> .....	101
<i>Principales transformaciones diegéticas</i> .....	104
<b>Una Retórica de la Vivificación del Conflicto Armado Colombiano.</b> .....	107
<i>La proyección de las ilustraciones con base en las imágenes del montaje</i> .....	107
<i>Intertextualidad de los materiales</i> .....	117
<i>Los caracteres simbólicos en las ilustraciones de la novela gráfica</i> .....	122
<b>Lo Temático en los dos textos: La exigencia de reconocimiento y la apuesta por una Memoria de las Víctimas.</b> .....	126
<i>La exigencia de Reconocimiento</i> .....	126
<i>Una apuesta por la memoria de las víctimas</i> .....	139
<b>Lo cómico, el terror político y la pornografía de horror como acentuación enunciativa</b> ....	153
<i>El espectro cómico como acentuación enunciativa</i> .....	154
<b>El espectro del terror o terror político como acentuación enunciativa</b> .....	164
<i>La pornografía del horror como acentuación enunciativa</i> .....	176
<b>ACTO SEXTO</b> .....	<b>186</b>
<b>REFLEXIONES FINALES SOBRE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>186</b>
<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>190</b>

## INDICE DE FIGURAS

Figura 1 Extracto de viñeta. Solicitud final de ponerse en los zapatos.....	100
Figura 2 Extracto de viñeta. Salvo pide Perdón.....	100
Figura 3 Extracto de viñeta. Perdón ambiguo de Salvo Castelo.....	100
Figura 4 Pintura “El papa Inocencio X” .....	102
Figura 5 Rasgos de la estética de Bacon en las ilustraciones de la Familia Sosa .....	102
Figura 6 Pintura “El estudio del cuerpo humano” .....	102
Figura 7 Pintura “Retrato de George Dyer y Lucian Freud” .....	102
Figura 8 Cartela que ejemplifica la narración en la novela gráfica.....	104
Figura 9 Extracto de Viñeta en el quirófano .....	105
Figura 10 Cartela de alocución de Salvo Castelo donde se menciona ¡Que Dios Bendiga a Colombia! .....	106
Figura 11 Montaje escénico “Labio de Liebre”, grupo Petra.....	108
Figura 12 Montaje cerrado “Labio de Liebre”, grupo Petra .....	108
Figura 13 Montaje escénico “Labio de Liebre”, grupo Petra.....	108
Figura 14 Extracto de Salvo Castelo, Novela gráfica .. ..	108
Figura 15 Montaje escénico “Labio de Liebre”, grupo Petra.....	109
Figura 16 Extracto de entrevista a Gallina, novela gráfica .....	109
Figura 17 Extracto de Salvo Castelo con Granado Sosa.....	110
Figura 18 Fotografía de Carlos Mauricio García, alias “Doble cero”.....	110
Figura 19 Fotografía de Carlos Castaño, jefe grupo paramilitar en Colombia. 2001 .. ..	111
Figura 20 Extracto de Salvo Castelo con familia Sosa. Interrogatorio.....	111
Figura 21 Extracto de Salvo Castelo con familia Sosa. Interrogatorio .....	112
Figura 22 Carlos Castaño, cerca de Urabá, Colombia, 20 de febrero de 2004 .. ..	112
Figura 23 Extracto de Juego de futbol con una cabeza.....	114
Figura 24 Intervención militar en la Comuna 13, captada por el fotógrafo Jesús Abad Colorado.....	116
Figura 25 Fotografía de Marino López, asesinado por paramilitares. ....	117
Figura 26 Fotografía de los jefes paramilitares en el congreso.....	120
Figura 27 Extracto del machete como instrumento del terror.....	123
Figura 28 Extracto del cuchillo como instrumento del terror .....	123
Figura 29 Extracto del garrote como instrumento del terror.....	123
Figura 30 Fotografía de los Zapatos apilados, Auschwitz .....	124
Figura 31 Extracto de ropa apilada de la familia Sosa.....	124
Figura 32 Extracto del asesinato de Pedro Nel Sosa.....	125
Figura 33 Fotografía del asesinato de Nguyễn Văn Lém en la guerra de Vietnam. . ..	125
Figura 34 Extracto de la primera confesión de abuso y violación .....	127
Figura 35 Extracto de la segunda confesión de abuso y violación . .....	127
Figura 36 Extracto del confrontamiento entre Alegría Sosa y Salvo Castelo.....	132
Figura 37 Extracto de la alusión a personajes Ausentes .....	142
Figura 38 Extracto de la viñeta que alude al gótico tropical.....	143
Figura 39 Extracto del robo de gaitas, instrumentos y reloj del niño mayor .....	144
Figura 40 Extracto de la familia Sosa al colgar la ropa .....	144
Figura 41 Extracto de la ropa como forma de experimentar el hecho trágico .....	146
Figura 42 Extracto de la masacre de las vacas, memoria de los animales .....	147
Figura 43 Extracto de los cuerpos de la familia Sosa con el rostro de Salvo .....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>

Figura 44 Extracto de Granado Sosa señalando su malformación congénita de leporino .....	155
Figura 45 Extracto de la llegada de Marinda Sosa, desnuda, a la casa de Salvo .....	157
Figura 46 Extracto de las risas de los hermanos Sosa a costa de Marinda .....	157
Figura 47 Extracto de la pelea entre los hermanos varones. ....	157
Figura 48 Extracto de la mezcla entre humor negro y aspectos crueles .....	159
Figura 49 Extracto de la entrada de la gallina Yirama.....	162
Figura 50 Extracto con la frase “No se ría. Yo la llegué a querer”.....	164
Figura 51 Extracto de Granado Sosa donde muestra su Labio Leporino.....	165
Figura 52 Extracto del reclamo de Roxi Romero hacia Salvo Castelo.....	165
Figura 53 Extracto de la Cabeza de Jerónimo Sosa sostenida por Salvo.....	165
Figura 54 Extracto de viñeta que alude a la atmósfera gótica.....	167
Figura 55 Extracto de viñeta que alude al gótico tropical.....	167
Figura 56 Extracto de la tropa de Salvo cantando y bailando.....	168
Figura 57 Extracto de la tropa de Salvo jugando con una cabeza fútbol .....	168
Figura 58 Extracto de la tropa de Salvo Castelo.....	168
Figura 59 Extracto de Alirio Costera con la señorita Riomar, en un jacuzzi.....	169
Figura 60 Extracto donde Salvo Castelo autoriza que le lleven a Roxi Romero, su amante periodista, a Alirio Costa .....	169
Figura 61 Extracto de salvo Castelo frente al Congreso .....	170
Figura 62 Extracto del asesinato de la gallina Yirama.....	173
Figura 63 Extracto del asesinato del perro Completo .....	173
Figura 64 Extracto del cuerpo de Pedro Nel Sosa.....	174
Figura 65 Extracto del cuerpo de Roxi Romero.....	174
Figura 66 Extracto del cuerpo de Marinda Sosa .....	174
Figura 67 Extracto de Marinda Sosa siendo acuchillada por toda la eternidad. Está en el purgatorio	175
Figura 68 Extracto de Jerónimo Sosa, va a guardar su cabeza en la nevera .....	175
Figura 69 Extracto de Alegría Sosa preparando partes de cuerpos como desayuno.....	175
Figura 70 Extracto de la escena de programa pornográfico.....	179
Figura 71 Extracto de la escena de programa pornográfico.....	179
Figura 72 Extracto de viñeta de Marinda Sosa .....	180
Figura 73 Extracto de viñeta de Marinda Sosa .....	180
Figura 74 Extracto de viñeta Roxi Romero y Salvo .. .....	180
Figura 75 Extracto de viñeta de Salvo y Marinda teniendo relaciones sexuales .....	180
Figura 76 Extracto de la viñeta que muestra la relación sexual entre Salvo y Roxi.....	181
Figura 77 Extracto de la viñeta primera que muestra la relación sexual entre Salvo y Marinda.....	181
Figura 78 Extracto de la viñeta segunda que muestra la relación sexual entre Salvo y Marinda .....	181
Figura 79 Extracto de viñeta tercera que muestra la relación sexual entre Salvo y Marinda ... .....	181
Figura 80 Programa pornográfico que acrecienta el horror .....	183
Figura 81 Extracto de la aparición de la actriz porno en la sala de Salvo.....	183
Figura 82 Extracto del Programa pornográfico que acrecienta el horror.....	184

“Más difícil es honrar la memoria de los sin nombre que la de los famosos, de los festejados, sin exceptuar la de los poetas y pensadores. *La construcción histórica está consagrada a la memoria de los sin nombre.*”

*Tesis sobre la historia, Walter Benjamín, (1940)*

## INTRODUCCIÓN

*Nos presentaron. Le dije que era profesor en la Universidad de los Andes en Bogotá. Aclaré que era colombiano. Me preguntó de un modo pensativo:  
—¿Qué es ser colombiano?  
—No sé —le respondí—. Es un acto de fe.*

Ulrica, 1975 Jorge Luis Borges

Uno de los diálogos que me trastocaron como lector de obras literarias latinoamericanas, por su cercanía histórica propia del cono sur, lo menciona el personaje Javier Otálora en el cuento de Jorge Luis Borges, por eso inicio con este fragmento. ¿Qué es ser colombiano? O ¿Qué es ser latinoamericano? No es una pregunta retórica ni nacionalista, sino una que me ha acompañado a reflexionar sobre la historia violenta y contradictoria que define nuestro país — ahora que está tan de moda adjudicarse latinoamericano en varios sectores de la élite artística, económica o política— ¿Tanta fe se debe tener para ser y denominarse colombiano o latinoamericano? Ser colombiano o latinoamericano exige esperanza, una esperanza férrea para sobrellevar un pasado y un presente marcado por la violencia armada, desigualdad y una constante inestabilidad política. Con el propósito de no sucumbir ante el derrotismo ni entregarse al “positivismo” pseudo-patriótico que beta cualquier tipo de crítica hacia nuestra sociedad, esperanza sí, y sobre todo, la fe a todos aquellos trabajadores y luchadores que han construido este país sin ceder al terror.

El caso colombiano, si bien tiene sus diferentes particularidades, está inexorablemente marcado por la violencia del conflicto armado que atravesó el país desde sus confines más septentrionales, desde Punta Gallinas en la Guajira, hasta su extremo austral en la desembocadura del Rio San Antonio, en el Amazonas, y desde el Cabo de Magallanes en el oeste hasta la isla San José en el este, el territorio nacional fue testigo y víctima de unas guerras que arrasaron más de un siglo de vidas y esperanzas. Aunque algunos atribuyen los ciclos de violencia en el país a efectos del colonialismo, aspecto que no puede negarse; también es cierto que aquí cristalizaron formas políticas muy particulares que acentuaron esa herencia colonial, y que se profundizaron luego por la peculiar relación de sumisión de los “dueños del país” con la nueva potencia neocolonial o semicolonial: Estados Unidos. Lo cierto es que el país ha sido atravesado por una violencia sociopolítica con diferentes actores en distintas etapas, con distintas posturas, ideologías, formas y prácticas muy particulares de ejercer violencias y, lo más impactante, de todo esto ha quedado un listado larguísimo de víctimas que en muchos casos permanecen invisibles.

En el entramado de violencia, el conflicto armado colombiano produjo no solo víctimas sin nombre (invisibles), sino también victimarios celebrados y glorificados “premiados por sus actos” —una ironía que el dramaturgo Bertolt Brecht nos expuso en su obra “La ópera de los tres centavos” al denunciar que la sociedad capitalista alemana de principios del siglo XX atraviesa no solo una serie de conflictos bélicos, sino que también está llena de una alta inestabilidad social y política, en donde la glorificación del “tramposo, al avisado, corrupto, o embaucador” son pan de cada día—. Mientras que la sociedad colombiana estuvo así, ante este panorama de la víctima invisible y el victimario glorificado, la gran mayoría de la sociedad colombiana estuvo arrastrada a la indiferencia, a reprimir la memoria, a anestesiar sus sentidos (Buck Morss, 1993) por los medios masivos de desinformación que suprimieron, manipularon y silenciaron los fragmentos de la realidad que en ellos se colaban, o por un entorno familiar apático a estos fenómenos y funcional a ese estado de cosas, por más duro que sea reconocerlo.

Paradójicamente, gran parte de mi infancia estuvo marcada por la manipulación del entorno en que viví, en donde se implementaron estrategias sistemáticas para suprimir la verdad histórica de Colombia, y en particular, del conflicto armado colombiano, y esto tiene mucho que ver con las razones de por qué he terminado escribiendo una tesis como la que presento aquí. Crecí en un ambiente moldeado por una narrativa que ofrecía una “verdad” fabricada, cegada, que condicionaba la manera de entender el país en el que vivía. Desde pequeño crecí alimentado por los grandes medios de comunicación colombianos —en cuanto a cobertura y hegemonía mediática, no grandes por sus excelente labor— como RCN y Caracol, cuyas noticias y reportajes exaltaban la gestión de aquellos que se autoerigían como los “grandes salvadores de la patria”; sin embargo, de esos “grandes” políticos de la época, que con sus promesas pretendían “acabar con los enemigos de la patria”, me quedó esa consigna impregnada en la memoria hasta la actualidad, no como una sensación de seguridad, sino como un clima de temor constante.

Esta influencia mediática no solo exaltó la labor de los políticos, sino también la de las fuerzas militares y policiales, construyendo un ideario de glorificación y de “heroísmo” de estos “gendarmes” de la patria, colocando programas como la exitosa serie “Hombres de honor” en la franja infantil para ser consumido por las nuevas juventudes colombianas —¿acaso es un rezago de las tácticas de propaganda militar masificada por Goebbels en la Alemania Nazi? — Al mismo tiempo que exaltaban a los militares, estos medios de comunicación trivializaban la violencia a través de un cartel de programación cargado de narconovelas, con títulos como:

*Pandillas, Guerra y Paz, El Cartel de los Sapos, Las Muñecas de la mafia, Lady, la Vendedora de Rosas, Sin Tetras No Hay Paraíso*, entre otras muchas, que servían para normalizar y hasta romantizar la criminalidad, reforzando una visión distorsionada de la realidad.

Cualquier lector podría argumentar que un niño expuesto a la avalancha de estímulos mediáticos transmitidos por el televisor simplemente habría optado por apagar esa “caja” para protegerse de la sobrecarga de información; sin embargo, en muchos hogares colombianos el televisor no solo era una “fuente” de información del Estado Colombiano, sino también un “aglutinante familiar”. En el caso que el televisor se apagara, los mensajes de glorificación y apología a los comportamientos mencionados persistían, transmitidos por otros medios, como la música, las armas de juguetes o los disfraces de soldado, los cuales eran mi caso.

La música en Colombia fue una de las prácticas artísticas más arraigadas y vibrantes, y crecí rodeado de canciones que exaltaban la vida que comunicaba. Escuchar corridos prohibidos de *Uriel Henao, La Furia Norteña, Hermanos Ariza, Luis Acevedo*, entre otros, me pintaba un retrato del colombiano amante de los excesos, el “valor” de la vida aguerrida, y la normalización de la violencia. Estas narrativas promovían el poder a través de la fuerza y las armas, reforzando la idea de que los narcotraficantes y las prácticas paramilitares no solo eran válidas, sino que además proporcionaban un “orden social” y una aparente “ayuda a la comunidad”. Así, lo que para otros podría parecer condenable, se convertía en un ideal romántico, perpetuando una visión de la realidad que impregnaba las interacciones familiares.

Con el paso de los años, al adentrarme a la juventud, las prácticas artísticas en el barrio y el trabajo comunitario con gran parte de la comunidad que me rodeaba, así como mi paso por la universidad, me hizo entender que el conflicto armado en el país dejó en la población colombiana un rastro de sufrimiento, desilusión, amargura y mucho dolor a la población que habitó el territorio. De este modo, entender que en el transcurso del siglo XX y XXI, época en la que la violencia fue pan de cada día, se presentaron en Colombia secuestros, atentados, asesinatos masivos, masacres y hasta genocidios, desplazamientos de gran cantidad de población, reclutamiento forzado de niños, niñas y jóvenes para participar como actores de la guerra, violaciones sexuales como actos de guerra, corrupción estatal y narcotráfico; y que todo esto pareciera un modo de vida establecido, casi natural, una suerte de destino fatal, pero que, en sí, se trata de una realidad producida a la que no estamos condenados, ha resultado determinante para mi vida como persona, como maestro y como artista. Entre tanto, el acuerdo de paz firmado en 2016 entre el gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias

del Común (FARC) representó una luz de esperanza para muchos colombianos en cuanto a la posibilidad de justicia, de verdad y de no repetición; pero, con el tiempo, esa utopía de paz comenzó a desvanecerse. Lo que para algunos fue un anhelo profundamente arraigado, para otros fue siempre un imposible —por muy variadas razones—, mientras que para muchos se trata de un logro importante que debía profundizarse, pero que hasta ahora no ha dado los frutos esperados.

Para entender el conflicto armado de Colombia fue necesario comprenderlo bajo unos matices y una serie de relatos (D. Efland & et al., 2003) no hegemónicos ni totalizantes, que dan una perspectiva sobre el país, sus procesos, sus vivencias, la violencia existente en el territorio nacional y las causas que los consolidaron como violencia, y que fungieron como estrategias de memoria de los sucesos violentos del país (Reyes M. , 2009), no como una sola formalización del proceso investigativo, sino como que también para tomar postura sobre las acciones acontecidas en el territorio nacional producto del conflicto armado. De este modo, la literatura tuvo una fuerte presencia para contar, narrar, dramatizar o poetizar la violencia colombiana. Aunque la literatura nos da posibilidades de un distanciamiento crítico de las situaciones que se presentan en los contextos (Brecht, 2004), es harto difícil pensar el acto de escritura como un acto ajeno a la violencia (Rueda, 2008).

De la producción literaria colombianas, más que nada la dramática, vinculada con la figuración del conflicto armado, opto por analizar la obra “*Labio de liebre (Venganza o Perdón)*”, por los retos éticos, estéticos-poéticos y políticos que plantea. Aunque la investigación la centré en un inicio en el abordaje de toda la obra dramática —explorando y analizando dermatológicamente el texto, el montaje hecho por el Petra y la recepción del público—, no logré este cometido por la imposibilidad de acceder a los materiales grabados de los diferentes ensayos de la obra y porque no se pudo presenciar, en el tiempo de la investigación, nuevamente la obra en escena. Por tal motivo, enfoqué la investigación en la transposición (Steimberg , 1998)<sup>1</sup> de la obra a una novela gráfica, lo que abrió una nueva perspectiva para el estudio, permitiéndome explorar las transformaciones y resignificaciones que surgen en este cambio de un medio dramático a un medio narrativo híbrido, verbal y gráfico.

---

<sup>1</sup> El hecho transpositivo es un proceso semiótico -de circulación discursiva- por el cual una obra artística o producto cultural cambia de lenguaje o de soporte, o cuando un género cambia de lenguaje o de soporte, un fenómeno muy extendido y presente en todas las etapas de la cultura, pero de alcance enorme en nuestro tiempo. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando la producción literaria pasa al cine, al teatro escénico, novela gráfica, música, etc.

Con base en lo anterior, la presente investigación se divide en seis actos: el primer acto contiene las perspectivas más importantes que, a fe del autor, se han escrito para interpretar o caracterizar la poética de Rubiano, el impacto de la obra *Labio de Liebre*. Venganza o perdón en el plano nacional, y la relevancia como dramaturgo colombiano de Rubiano. En un segundo acto, la investigación se centra en construir un breve contexto histórico del conflicto armado colombiano, con eje en el fenómeno del paramilitarismo y destacando sus prácticas violentas.

En un tercer acto se presenta el marco teórico de la investigación: su primer aspecto tiene que ver con la *Teoría del Reconocimiento* de (Honneth, 1999), para comprender aquello que aparece como la principal exigencia moral en los textos estudiados, el reconocimiento de las víctimas; el segundo aspecto se refiere a teorizaciones sobre la noción de *Memoria*, tanto individual como colectiva y social (Jelin , 2002) y (Acosta, 2019); el tercer aspecto se refiere a la teoría que estudia el fenómeno semiótico de la *Transposición*, destacando la primacía que distintas tradiciones semióticas y de la teoría literaria conceden a los rasgos *retóricos, enunciativos y temáticos* (Steimberg , 1998), a la hora de caracterizar obras y géneros; los aspectos cuarto y quinto se centran en los lenguajes o formatos trabajados: *Texto dramático* (García Barrientos, 2012) y *Novela Gráfica* (García S. , 2010), rescatando sus características semióticas.

En el acto cuarto se presenta la ruta metodológica del proceso investigativo, la cual se centra en la perspectiva socio-semiótica, que se ampara epistemológicamente en el paradigma indiciario, así como en las pistas metodológicas que ofrece la teoría de la transposición —al focalizar en el estudio de los rasgos retóricos, enunciativos y temáticos—, para rastrear las continuidades y rupturas de los sentidos del texto en el pasaje de un lenguaje a otro. En el acto quinto se realiza propiamente ese análisis semiótico de las transformaciones encontradas en la transposición. Por último, en el acto sexto, se presenta una reflexión a modo de conclusiones sobre la investigación en su conjunto.

## JUSTIFICACIÓN

La presente investigación surge inicialmente de un interés personal en el campo estético del arte teatral, con énfasis en la reflexión, el análisis y la construcción de la dramaturgia colombiana. Este interés se consolidó durante mi proceso formativo en la Licenciatura en Artes Escénicas, donde el análisis dramatológico de textos y obras teatrales se convirtió en una herramienta esencial para comprender las dinámicas, los discursos y las propuestas estéticas del teatro tanto nacional como internacional. En este contexto, las frecuentes menciones en la

academia a la necesidad de investigar la dramaturgia colombiana, sumadas a las recomendaciones del texto “El teatro colombiano en el umbral del siglo XXI” de Vera Guerrero (2021), revelaron la importancia de contribuir a este campo mediante un enfoque crítico y reflexivo que abarcara una variedad de autores colombianos. Entre ellos, se optó por la dramaturgia de Fabio Rubiano Orjuela, no solo por un interés personal en sus dramas, sino también por su enfoque distintivo sobre las tensiones sociales, políticas y culturales de la Colombia contemporánea.

En la búsqueda de las producciones artísticas de Fabio Rubiano, que incluyen más de 25 obras teatrales y una novela corta, se destaca “*Labio de liebre. Venganza o perdón*”, considerada como una de las primeras obras del llamado postconflicto colombiano. En ella, Rubiano hace una notable referencia a los personajes “víctima/victimario” en el contexto armado colombiano, pero figurándolos con muchas ambigüedades, ofreciendo una representación compleja de estos roles (Rubiano Orjuela, 2017) y, a su vez, promoviendo cierta esperanza en el país para que no pasara nuevamente lo que se cuenta en la historia; sin embargo, esta situación sigue perpetuándose (Rubiano Orjuela, 2021). Esta producción artística que el dramaturgo realiza me llevó a investigar la influencia que ha tenido el conflicto armado colombiano en la creación de las diferentes situaciones de su obra, y cómo estas dan cuenta de una estética/poética/discurso muy peculiar de la víctima y el victimario; en especial en esta obra que ha sido tan exitosa como problemática, tan profunda al reflexionar sobre aspectos centrales de nuestros modos de ser como colombianos y, al mismo tiempo, tan difícil de digerir por las reacciones contradictorias que les produce a los espectadores.

Decidí investigar “*Labio de liebre. Venganza o perdón*” debido a los retos éticos y políticos que plantea su comprensión, posicionándome ante ella como una lectura distinta y compleja de la realidad del conflicto armado en la dramaturgia colombiana contemporánea. Advierto que la primera intención fue investigar la obra en su totalidad, la dramaturgia y sus montajes, en especial los realizados por el mismo autor —y hasta la recepción del público—, pero eso no fue posible, pues, por más que lo intenté, no pude tener acceso a grabaciones de esos montajes ni pude volver a verla en escena, dado que, desde cuando decidí investigar sobre la obra, no he tenido oportunidad de verla en escena. Fue así como me decanté por el análisis del texto dramático, pero después descubrí que existía una transposición a una novela gráfica escrita por el mismo Rubiano en colaboración con el dibujante Felipe Velásquez (Pipex), y al estudiarla me di cuenta de que había en ella varias transformaciones, pero también acentuaciones que

ameritaban incorporarla al trabajo analítico, ahora concediendo importancia no sólo a los contenidos de los textos y sus relaciones con los contextos, sino también a las modificaciones que el cambio de lenguaje incorporaba. De este modo, la presente investigación no solo se orienta a los contenidos de los textos de análisis y su relación con los contextos, sino también a las modificaciones que emergen en el pasaje de un lenguaje a otro, lo que me permite otorgar relevancia a las alteraciones genéricas y estilísticas emergentes que transitan de la dramaturgia a la novela gráfica, así como a las transformaciones —continuidades y rupturas— de los sentidos de la obra, su relación con la mirada del país y del conflicto armado, revelando aspectos latentes en el texto original y haciendo emerger lecturas nuevas de los mismos problemas. Todo lo cual redundará en un enriquecimiento de la interpretación crítica del conflicto armado, de las maneras de figurarlo, y de los cuestionamientos éticos, estéticos y políticos que nos plantea como artistas y como educadores.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La historia literaria colombiana ha estado muy arraigada a los contextos de violencia del país, tales como la Guerra de los Mil Días, la lucha bipartidista, la época de “La Violencia”, el conflicto armado presente en parte del siglo XX y XXI, o la influencia del narcotráfico, incentivando a la creación literaria de novelas (Cárdenas Santamaría, 2018). De la misma manera existen formas, desde las artes escénicas, para entender estos aspectos como una estética “poética” (Pavis, 1998) común basada en la violencia que surge como espectro del largo conflicto armado en el país. Y así en las distintas artes, muchos de los sucesos de estas violencias dieron lugar a la creación por parte de escritores, pintores, cineastas nacionales o compañías teatrales que vieron en su práctica artística una forma de contar y de comprender lo que sucedía en el país, ya sea con procedimientos documentales o ficcionales.

Mi campo de formación inicial es el de las artes escénicas, y en él se ha podido constatar la existencia de una gran variedad de dramaturgos, a lo largo del siglo XX y XXI, con un interés en contar lo sucedido en el país mediante sus creaciones dramáticas, dado que en las sociedades afectadas por el conflicto armado ha persistido un panorama que invita a la reflexión sobre los distintos papeles del ámbito artístico, y en este caso, el texto dramático, sobre los estados de representación y la relación del arte con el público, pero, dado que un conflicto armado como el colombiano ha traspasado ciertos límites racionales —haciendo emerger lo impensable—, es apenas lógico que su figuración no pueda ser abarcada en profundidad en la tradición artística más convencional (Viviescas, 2016), lo que no excluye, en todo caso, que haya una producción

larga y variada sobre este asunto. De esta manera, por ejemplo, tenemos obras como: “*Los mercenarios (1927)*” de Álvarez Lleras; “*Nube de abril (1948)*” de Luis Enrique Osorio a inicios del siglo XX. A la mitad del siglo “*Los papeles del infierno (1968)*” Enrique Buenaventura; “*Monte Calvo (1966)*”, “*Inquilinos de la ira (1975)*” de Jairo Aníbal niño; “*Guadalupe años sin cuenta (1975)*” de Santiago García, entre otros. En las últimas décadas del siglo XX “*Un miércoles de ceniza (1984)*” de José Domingo Garzón; “*La siempre viva (1995)*” de Miguel Torres; “*Ornitorrincos: cada vez que ladran los perros (1999)*” de Fabio Rubiano. Y, a inicios del siglo XXI tenemos obras como “*Quién dijo miedo, José Domingo Garzón, (2000)*”, “*Donde se descomponen las Colas de los Burros, Carolina Vivas (2008)*”, “*Kilele: Una epopeya artesanal, Felipe Vergara*” (2011), “*Antígona tribunal de mujeres, Carlos Sastizabal (2014)*”, “*El sabor de las perdices, Carlos Sepúlveda, (2019)*”. En todas estas obras se observa un patrón común con respecto a la figuración de la violencia producto del conflicto armado: la presencia de dos polos, la víctima y el victimario, y el apoyo a la primera y el rechazo o condena a la segunda (García B. J., 2017).

Del corpus de textos dramáticos de dramaturgas y dramaturgos colombianos se seleccionó al autor Fabio Rubiano, con su obra “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*”, la cual es una de las primeras obras que tratan el llamado postconflicto colombiano, para ser parte del proceso de investigación. Como la postura de la obra ofrece una oportunidad para explorar las complejidades de la violencia en el contexto del país, centrandolo en los dilemas éticos que emergen en la confrontación de las víctimas y los perpetradores, la representación de la memoria histórica y las dinámicas de la venganza y el perdón, temas que han sido recurrentes en la dramaturgia colombiana contemporánea. Es por eso que el texto dramático de “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*” no solo pone en cuestiones la redención individual y colectiva de los personajes, sino que también refleja un malestar social derivado de los legados de la violencia del conflicto armado, y la imposibilidad de superar completamente sus efectos, lo cual permite una reflexión crítica sobre las formas de reconciliación y la construcción de una paz duradera en un contexto, presuntamente de postconflicto.

Por otra parte, como parte de la vida de las obras tenemos no sólo sus representaciones teatrales sino también sus pasajes a otros lenguajes, en un movimiento semiótico y cultural que testimonia la importancia y vigorosidad de estas, así como su llegada a otro tipo de públicos, y que abre la posibilidad de nuevas lecturas sociales de ellas, ampliando las miradas sobre los fenómenos sociales que son materia de su simbolización. Tal es el caso del pasaje de la obra de

Fabio Rubiano a una novela gráfica, que plantea retos a la interpretación de sus sentidos profundos, latentes y emergentes con respecto al conflicto armado colombiano, por el solo hecho de encadenarse discursiva y estéticamente con otras tradiciones provenientes de las artes visuales, así como por las posibles modificaciones en los encuadramientos genéricos y estilísticos.

A partir de lo anterior surge la siguiente pregunta que encaminan la presente investigación:

## **PREGUNTA**

¿Cuáles son las principales transformaciones de sentido —con sus acentos estéticos, éticos y políticos— en la transposición de la dramaturgia “Labio de Liebre (venganza o perdón)” a la Novela Gráfica “Labio de Liebre”, con respecto a la figuración del conflicto armado en Colombia?

## **OBJETIVO**

### **General**

Rastrear las principales transformaciones de sentido -con sus acentos estéticos, éticos y políticos- en la transposición de la dramaturgia “Labio de Liebre (venganza o perdón)” a la Novela Gráfica “Labio de Liebre”, con respecto a la figuración del conflicto armado en Colombia.

### **Específicas**

- Develar la interacción entre texto y contexto presente en ambas obras.
- Caracterizar las principales operaciones semióticas mediante las cuales se presenta las principales continuidades y rupturas en los sentidos del texto en el pasaje de un lenguaje a otro.
- Reflexionar sobre los acentos estéticos, éticos y políticos que estas continuidades y rupturas exhiben.

## ACTO PRIMERO

### DISCURSOS ANTE LA POÉTICA DE FABIO RUBIANO

El dramaturgo y novelista colombiano Fabio Rubiano nace en Fusagasugá, Colombia, en el año de 1963. Se desempeña como escritor de obras dramáticas, docente universitario y director del grupo teatral fundado en 1985, junto a Marcela Valencia, llamado Teatro Petra (Vera Guerrero M. E., 2015). Su trayectoria académica y artística toma forma después de descubrir su fascinación por el teatro, la actuación y la dramaturgia. Por esta razón, sin terminar sus carreras universitarias como bioquímica en la Universidad Antonio Nariño; biología en la Universidad Nacional; ingeniería industrial en la Universidad Libre; y economía en la Universidad de La Salle, se forma en Teatro en la Escuela Superior de Teatro, actual sede de la facultad de bellas artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rubiano es conocido tanto a nivel nacional como internacional por su contribución al teatro colombiano. Su obra *Amores simultáneos* recibe el aval de la Unesco (ProimagenesColombia, s,f), y a lo largo de su trayectoria ha dirigido y escrito más de 20 obras teatrales, las cuales han sido apoyadas y premiadas por instituciones como el Ministerio de Cultura, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Ministerio de Cultura-Embajada y Alianza Francesa, entre otros. Su impacto trasciende la esfera nacional con la traducción de sus obras, así como el montaje de las mismas, en países como Chile, Estados Unidos, España, Francia, México, Perú, Eslovenia y China (Dramatología, s,f) y (La Palabra, 2024).

Dentro de su producción artística, *“Labio de Liebre. Venganza o perdón”* se destaca como una obra que explora las complejidades morales de condición humana en situaciones del postconflicto, alabada por algunos y criticada negativamente por otros. La obra dramática se centra en la vida de Salvo Castelo, un empleado que ha trabajado con eficacia y eficiencia en la realización de hechos crueles, sádicos y atroces, motivados no solo por el cumplimiento de las órdenes, sino que también “por la rabia, por dolor; pero también por la venganza” (Teatro Colón y Teatro Petra, 2016). Sin embargo, su arrepentimiento parcial, marcado por el “olvido” de sus crímenes, lo enfrenta a un dilema cuando es confrontado por la familia Sosa, víctima de sus acciones años atrás. A través de este encuentro, algunos miembros de la Familia Sosa renuncian a cobrarle los daños del pasado, pero otros no. A pesar de eso, los miembros que renunciaron a cobrar venganza como una manera de hacer justicia no dejaron atrás la necesidad de reclamar las razones de los actos cometidos por Salvo, exigiéndoles en sus continuas apariciones un reconocimiento, al punto que pueden caer en lo cruento, lo mórbido y absurdo.

La obra se gesta entre el 2008 y el 2009 a partir del interés de Fabio Rubiano por contar la historia de “aquel que no sabía que matar era malo” (Rubiano Orjuela, 2015), así como de las reflexiones que él y la artista Marcela Valencia desarrollan en torno a las apuestas artísticas y los desafíos creativos de su época. Según sus planteamientos iniciales, la obra emerge de cuestiones desgarradoras tales como “¿A qué le teme alguien que viola, descuartiza y luego ríe? La respuesta que proponen es igualmente contundente: A algo que no puede matar. ¿Y qué no puede matar? Su pasado” (Semana, 2015). Rubiano señala que esto se debe a que “los hechos atroces parecen de ficción” (Saldarriaga Londoño , 2015).

“*Labio de Liebre. Venganza o perdón*” se estrena el 2015 en el Teatro Colón, y su posterior presentación en otros escenarios nacionales e internacionales es recibida con gran entusiasmo tanto por el público como por la crítica, porque según Rubiano la obra “no se asemeja en nada a las demás [obras del conflicto colombiano que tratan al victimario como el malo y la víctima como la buena]” (Franco, 2015) de la época. Su impacto es tan significativo que incluso el entonces presidente Juan Manuel Santos asiste a una función en el Teatro Colón para presenciar la puesta en escena (Semana, 2015), un hecho que resalta la relevancia cultural y social de la obra en un tan momento crucial para el país.

En el marco del segundo gobierno de Juan Manuel Santos se estrena “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*”. Durante sus dos mandatos, (2010-2014 y 2014-2018) Santos centra su política de gobierno en negociar la paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), un grupo insurgente activo desde 1964. Frente a una guerra que parecía no tener fin, Santos da un giro radical a la postura beligerante de gobiernos anteriores y opta por un proceso que busca consolidar una paz estable y duradera. Este esfuerzo le vale a Santos el reconocimiento internacional con el Premio Nobel de la Paz en 2016. Sin embargo, el logro contrasta con el resultado del plebiscito realizado para refrendar los acuerdos alcanzados en La Habana, Cuba, donde, por un estrecho margen, la votación popular no respalda lo pactado (Reyes & Romero Rey, 2017).

La crítica elogia a “*Labio de liebre. Venganza o perdón*” por su capacidad para unir emociones contrastantes: “Duele el alma, se corta la respiración, pero enseguida llega una carcajada que permite seguir adelante. Se entrelaza el humor y el horror, la risa y el dolor” (Semana, 2015). Esta combinación de elementos opuestos tales como el humor, el horror, la risa y sufrimiento, como bien expresa el artículo de (Semana, 2015), no solo captura partes esenciales de la obra, sino que también refleja la complejidad de la realidad colombiana, donde la memoria histórica

y la reconciliación son temas que exigen ser abordados con sensibilidad y valentía. Como señala (Pernett, 2015), “Pocas veces una obra de teatro colombiana ha tenido un recibimiento tan positivo por parte de la crítica y al mismo tiempo ha tenido la aprobación del público”.

Testimonios como el de Rada, (2015) “#Labiodeliebre que increíble obra, la mejor que he visto en mi vida, que impresión ver la gente llorar a mi alrededor por lo conmovedor de la historia”; el Riveros, (2015) “increíble la obra Labio de Liebre de @fabiorubianoO en el @miteatrocolon una obra necesaria. Una obra para no tomar posición”; el de Ojeda, (2015) “Una invitación cordial a @AlvaroUribeVel para que se pase por el @miteatrocolon y vea una gran obra “Labio de Liebre” o el de @nathigf, (2015) “Recomiendo a todo el mundo a ver #LabiodeLiebre en el @miteatrocolon...Paraque nos pongamos en los zapatos del otro”, ponen de manifiesto el recibimiento que el público tiene sobre la obra en su estreno. El mismo (Rubiano Orjuela, 2015) expresa que con Labio de Liebre les “han dicho muchas cosas: que es de gran fuerza política, que ilustra lo que sucede en este país, que muestra de verdad a las víctimas”. Por su parte, (Valencia M. , 2015) destaca el comentario que le hizo la Unidad de Víctimas a Fabio Rubiano: “Hemos sacado libros y libros sobre el conflicto, pero nunca con la repercusión ni el entendimiento que logra su obra”.

La postura de Rubiano, así como su grupo de Teatro Petra, no se limita a ver el arte como una forma de enseñar, sino como una excusa para que el arte ayude a la “reconstrucción de la memoria” (Semana, 2015) de Colombia. Sin embargo, Rubiano aclara que su compromiso no es con la realidad colombiana, sino con la teatralidad (Rubiano Orjuela, 2015). Él advierte que “(...) es muy peligroso decir que mis obras pretenden enviar un mensaje o tener alguna forma de consciencia. Mi principal objetivo es que tengan un impacto estético, porque el teatro está hecho para el placer, no para recibir clase o regaños”. Añade que si “en medio de ese disfrute [el teatral] las personas salgan con preguntas, o que la obra les llegue al corazón y puedan respirar de otra manera, eso ya es otra cosa, y eso también mueve. Eso es lo que ha sucedido con Labio de liebre” ( Otero Herrera, 2015). De este modo, el Teatro Petra busca mostrar, mediante la ficción, que en este país existen contrastes como la venganza y el perdón que están presentes en la realidad colombiana ( Piedrahíta B., 2015) y (Saldarriaga Londoño , 2015), porque muestran “victimarios con rasgos de humanidad”<sup>2</sup>, ya que, para el autor “todos llevamos un pequeño criminal dentro de nuestro corazón” (The San Diego Union-Tribune, 2015). Por eso, al preguntársele si la obra cambia algo en el espectador, Rubiano señala que “Las funciones

pedagógicas, históricas o sociológicas que puedan derivarse de la obra son interpretaciones de cada espectador. Los creadores tenemos un punto de vista; los personajes el suyo propio. No imponemos nada” (Rubiano Orjuela, 2016).

Sin embargo, como señalan (Reyes & Romero Rey, 2017) al comentar sobre “*Labio de Liebre. Venganza y perdón*”, no ha estado libre de polémicas, “toda vez que el humor negro condimenta cada uno de los acontecimientos que se viven en su interior. El dolor de las víctimas en Colombia es un asunto muy delicado de tratar en los escenarios con la aparente banalización de la risa”. (Valencia M. , 2015), actriz que interpreta a Alegría Sosa, comenta que algunos espectadores cuestionan la obra porque les parece inadecuado que “uno deba reírse del conflicto”, que “un victimario quede como víctima” o porque, según Rubiano, a algunos espectadores les gusta la obra, pero el tema nos les causa risa (Rubiano Orjuela, 2015) o se ríen, pero no saben de qué (Herrero, 2016).

Por otro lado, las críticas también se han centrado en la configuración de la obra en tanto material estético teatral, no dejando a lado lo crítico, político y social, a esto dice Vela Mendoza, (2019):

“(…) Todos los personajes están presentados de forma caricaturesca, los textos están contruidos con base en chistes vulgares y de contenido sexual, desde la primera escena, de manera que a medida que transcurre la obra, las alusiones sexuales y las menciones acerca de la torpeza y ausencia de inteligencia de la familia, se convierten en el único recurso dramático que hace que la obra transite livianamente a lo largo de la hora y media de duración y termine sin realmente lograr conmover al espectador”.

Además, Vela va más allá al señalar que “las escasas escenas de dolor aparecen de manera descontextualizada, en medio de los chistes flojos (...)” en donde la burla que la obra hace les otorga a los acontecimientos nacionales —como cortarle la cabeza y jugar fútbol con ella a uno de los personajes— un carácter intrascendente, eliminando el horror y el sufrimiento de las víctimas y reduciéndolos a un mero stand-up comedy. Añadiendo a esto, según lo mencionado por (Sanchez, 2015) al referenciar el panel “Creación artística y conflicto” en el que participó Fabio Rubiano en la Cumbre del Arte y la Cultura por la paz del año 2015, algunos espectadores, posterior al estreno de la obra, manifestaron que los actos atroces que se representaban se convirtieron en un motivo de burla por parte del grupo teatral para deleite del público, en donde los hechos trágicos se convirtieron en chistes ofensivos hacia las víctimas; además, la

caracterización de los personajes no estuvo bien vista porque pareciera comunicar que los personajes víctimas merecían lo que les pasó, ya que, como dice (Vela Mendoza, 2019), “cada uno tiene defectos y debilidades morales que los harían merecedores de su suerte”.

A pesar de las críticas, (Pernett, 2015) destaca la necesidad del “arte y obras como *Labio de liebre* para ayudarnos a dar el primer paso en la recordación de un pasado que preferimos enterrar para mirar con optimismo tiempos mejores en el futuro”, evidenciando la profunda conexión que la obra establece con su audiencia, especialmente en un país que, como menciona (Pernett, 2015) “se precia de ser el más feliz del mundo y en el que se sobrevalora la risa fácil como sinónimo de alegría, la memoria también tiene que ser una fiesta”. Es por eso que, el elemento de humor presente a lo largo de la obra no refleja una manera de burlarse de las víctimas, la situación o momentos terribles que se cuentan de la violencia, sino como dice Fabio Rubiano “es el contraste entre cosas aterradoras y la manera en que esta familia [los Sosa] los asume desde la distancia, produce mucha risa en la gente” (Arias Montenegro, 2023), porque lo que acontece en la obra es que, en “términos dramáticos, el victimario es la víctima” (Semana, 2015).

Además de su versión de texto dramático, “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*” —con su entramado de situaciones que reflejan la realidad nacional, su estreno y sus más de 195 funciones—, también es transpuesta [adaptada, transformada o modificada como dice la prensa] a novela gráfica [cómic como dice la prensa], bajo el título “*Labio de Liebre. Novela gráfica*”. En su nueva materialidad, (DiariodelCesar, 2020) menciona que se “convierte el dinamismo teatral por la imagen figurativa y el color, para que el humor, el drama, la violencia, los sueños y la realidad, sirvan como catarsis a nuestra sociedad”.

El guion de esta versión lo realiza Fabio Rubiano e ilustrado por Felipe Velásquez (Pipex). La obra la publica la editorial Planeta libros en el 2020, y al respecto, Rubiano menciona que “Fue muy emocionante que la editorial Planeta me llamara para realizar este proyecto porque siempre he creído que el teatro está mucho más cerca de la novela gráfica, que de la narrativa o el cine”(Radio Nacional de Colombia, 2020).

Con este panorama, siendo Fabio Rubiano Orjuela uno de los dramaturgos más influyentes en la contemporaneidad colombiana, los estudios críticos de sus obras, aunque no abarcan una extensión enorme, sí dan cuenta de sus principales posturas sobre el teatro colombiano y evidencian un interés en el análisis teatral latinoamericano. Aunque (Vera Guerrero M. , 2021)

en su investigación doctoral publicada en el 2015 constata una ausencia de las investigaciones sobre el teatro nacional, en la actualidad podemos decir que el teatro colombiano, como campo de análisis, ha tomado fuerza. En este marco, lo que sigue a continuación se centrará en un breve análisis de las investigaciones, considerando tesis de maestría y doctorado, en una ventana de observación de diez años, que abordan de manera general la obra de Fabio Rubiano; así como de aquellas que aluden o se acercan, en forma específica, al objeto de estudio de la presente investigación: La obra dramática de *Labio de Liebre* y la Novela Gráfica del mismo nombre. De este modo, en el presente apartado se presentan las líneas referenciales que sirvieron como antecedentes a la creación, consolidación y construcción de la presente tesis.

Antes de abordar las tesis de maestría y doctorado sobre la poética de Fabio Rubiano, se ha tomado como referencia un proyecto de investigación desarrollado en la Especialización en Gerencia y Gestión Cultural llevada a cabo por (Heilbron & et. al, 2015). Este trabajo contiene información relevante respecto al proceso creativo y los motivantes de Rubiano al concebir su texto dramático: “*Labio de liebre. Venganza o perdón*”.

En este proyecto Rubiano comparte dos motivaciones principales para la concepción del texto y su posterior puesta en escena. La primera por su enfoque artístico, puesto que existe un interés por la “producción de placer”, resaltando también la necesidad de provocar emociones y pasiones en el espectador, sin dejar a un lado su responsabilidad política, ética y moral. La segunda motivación se orienta hacia la “humanización de los actores del conflicto armado: tanto víctimas como victimarios”. Subraya que no busca retratar al victimario como el estereotipo del “malo, feo, brusco, grosero, violento, desagradable, sino todo lo contrario [...] amables, muy bien vestidos, muy guapos [...] que han estudiado en las mejores universidades, que a veces son vistos como héroes, que son vistos como salvadores” (Heilbron & et. al, 2015, pág. 66). De la misma manera, no quiere retratar a la víctima como la “pobrecita víctima”, sino a seres humanos con todas sus contradicciones, capaces de ser crueles, tener odios y realizar prácticas de discriminación o violación.

Rubiano también explica que, aunque la obra refleja una parte de la realidad de los paramilitares en Colombia, no deja de lado las prácticas de horror que hicieron las guerrillas colombianas en el país. Aclara que no pretende equiparar estos dos grupos en términos de estructuras o ideologías, sino destacar la brutalidad compartida de sus acciones. Concluye que “*Labio de liebre. Venganza o perdón*” “no es una pieza CONTRA los paramilitares, ni CONTRA la guerrilla, no es una pieza contra nada. Estamos mostrando un estado de cosas a partir de la

ficción y tratamos de ficcionalizarla” (Heilbron & et. al, 2015, pág. 67). Finalmente, en respuesta a la pregunta de si la obra está dirigida para las víctimas, Fabio Rubiano afirma que no es su intención, y expresa su preocupación por los dramaturgos que escriben dramas para las víctimas, puesto que, estas obras “hacen todo lo contrario menos un favor” porque las “ponen como seres sufridos, monolíticos, adoloridos, quejumbrosos...”. Por eso, su enfoque va más allá de presentar a las víctimas como los “sufridos”, puesto que son “personas, seres humanos, que tienen una cantidad de ambigüedades” (Heilbron & et. al, 2015, pág. 67).

Al entrar de lleno en la búsqueda de tesis de maestría relacionadas con mi investigación, en el repositorio de la Pontificia Universidad Javeriana se encuentra la investigación de maestría de Rozo Flórez, (2016) denominada “*La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano*”. En este sentido, la tesis se centra en la exploración del género trágico en la obra de Fabio Rubiano, así como esos dispositivos dramáticos que la distorsionan, entre esos está “*Labio de liebre. Venganza o perdón*”, partiendo del arquetipo aristotélico de la tragedia y el héroe trágico.

El autor destaca que, a lo largo de sus veinte años de trayectoria creativa, Fabio Rubiano ha deambulado lo trágico desde varias perspectivas. En un primer momento, adopta una mirada desacralizadora e intertextual; posteriormente, trabaja lo trágico sin alusiones intertextuales, enfocándose en representaciones urbanas; más adelante, trabaja lo trágico desde universos indeterminados donde emplea tópicos recurrentes como la familia, ya sea en su deseo de mantenerse unida o en su fragmentación. El mismo tesista añade que su producción sigue dos líneas principales: una orientada a resistir la imposición de determinaciones históricas y sociales, y otra que busca, de manera deliberada, posicionarse dentro de un marco histórico y social, tal es el caso de “*Labio de liebre. Venganza o perdón*”. Remata el autor diciendo que “Pese a todas estas transiciones en su creación, la dramaturgia de Rubiano dibuja unas constantes alrededor del género trágico, y al mismo tiempo propone ciertas rupturas del mismo” (Rozo Flórez, 2016, pág. 11).

En el análisis del texto dramático de *Labio de liebre. Venganza o perdón*, Rozo Flórez, (2016) evidencia que esta obra tiene un espacio-temporal concreto: la casa de Salvo Castelo en el año 2005-2012, época en Colombia en donde se aplica la Ley de Justicia transicional para los paramilitares desmovilizados. También menciona que, a partir de las tres unidades aristotélicas, hay una mayor coincidencia entre fábula y argumento, puesto que la cronología no está fracturada y la unidad de acción compacta todas las subtramas en la línea central argumentativa,

lo que permite que la obra sea analizada a la luz de una tragedia. Además de esto menciona que existe una intención del dramaturgo en indeterminar al verdugo para evitar una configuración simbólica detallada, con una moral abstracta y sin sustento de experiencias concretas; mientras que la familia Sosa es definida como víctima por su pasado complejo, pues es este pasado el que presenta los vínculos complejos entre estos personajes víctimas.

Rozo Flórez, (2016) concluye en su investigación que las obras de Fabio Rubiano incluyen una variación significativa al canon clásico de la tragedia en cuanto a la *hybris* generalizada. Por este motivo, “la tragedia en Rubiano no habla de un humano sucio perturbando el orden impecable de los dioses, sino de un infractor desafiando un sistema moral que no reside ya en el cronotopo del drama, que sí en la conciencia del espectador” (Rozo Flórez, 2016, pág. 88); por tanto, el investigador afirma que las obras de Rubiano son tragedias farsicas, al confrontar una moral autónoma en la obra con la moral del lector-espectador, evidenciando una tensión dramática no solo en el texto dramático, sino también en el lector-espectador.

Aunque la perspectiva de Rozo ofrece una visión amplia y teórica sobre la evolución de la dramaturgia colombiana, centrándose en los movimientos estéticos e ideológicos que han marcado su desarrollo —incluyendo obras como *Labio de Liebre*, *Venganza* o *Perdón*—, y que complementan la lectura que se tiene sobre el texto dramático de *Labio de Liebre* para su análisis, la investigación de Rozo no profundiza en cómo estas transformaciones estéticas se vinculan con temas concretos, como la violencia del conflicto armado, un fenómeno que ha sido una constante en la historia de Colombia. Es precisamente en este punto donde la presente investigación complementa la mirada de Rozo, al buscar demostrar cómo la violencia y el conflicto armado han sido representados en obras específicas, y cómo estas han evolucionado para abordar temas como la memoria histórica, la venganza, el perdón, la necesidad de reconocimiento y cómo pueden emerger cambios genéricos y estilísticos que surgen al transitar de un texto puramente dramático a un lenguaje verbo-visuales.

En el repositorio de la Universidad Tecnológica de Pereira se encuentra alojada la investigación de maestría de Agudelo Miranda, (2018) denominada “*Fabio Rubiano Orjuela: Una poética de la descomposición*”, la cual plantea desarrollar una propuesta de la descomposición de la obra teatral desde tres miradas: la acción, el diálogo y el personaje, con el fin de analizar las formas en que son concebidos los personajes, los diálogos y la acción en algunas de sus dramaturgias. En esta mirada, en lo concerniente a Fabio Rubiano, realiza una caracterización de producción dramática bajo la mirada del drama moderno y contemporáneo.

De este modo, Agudelo Miranda, (2018) distingue tres instancias de análisis de la dramaturgia en torno al drama moderno y contemporáneo. En primer momento, distingue los procedimientos en torno a los conceptos “El presente, Lo interpersonal y El suceso” establecidos por (Szondi, 1994)<sup>3</sup>. En una segunda instancia aborda los planteamientos de Vaskes Sanches (2013) sobre la estética posmoderna en el drama contemporáneo, con autores que toman el concepto de Esquizofrenia desde Jameson; Doble codificación y Laberinto mencionados por Eco; Deconstrucción, como postula Derrida, y Rizoma, desarrollados por Deleuze y Guattari<sup>4</sup>. En un tercer momento, para esclarecer los rasgos posmodernos, el autor recurre a las propuestas de sistematización de Fischer-Lichte para los procedimientos literarios, en donde tuvo en cuenta los niveles sintácticos, semánticos, pragmáticos y metasemióticos<sup>5</sup>.

El autor afirma que, a lo largo de las veinte obras que tiene como repertorio el dramaturgo Fabio Rubiano, se creó una manera particular y personal de construir sus textos dramáticos, expone que “a nivel formal la exploración con la temporalidad de la representación desde lo estructural, fragmentando la lógica secuencial del tiempo [...] elabora el componente dialógico en el desplazamiento poético/prosaico con inserciones intertextuales, rupturas sintácticas y recursos cómicos desde la ironía, el humor y el absurdo” (Agudelo Miranda, 2018, pág. 70). De la misma manera, el autor plantea que la dramaturgia de Fabio Rubiano no se instala en una forma muy definitiva en tendencias posmodernistas de acuerdo a lo postulado por (Szondi, 1994), porque en su drama existen matices clásicos, modernos y rasgos épicos. A su vez, Agudelo Miranda, (2018) menciona que:

(...) la dramaturgia de Fabio Rubiano es polifónica, en ella resuenan las preocupaciones estéticas que marcaron ruptura con la tradición dramática (Teatro moderno), las propuestas emanadas de la experimentación formal del arte de vanguardia, la adecuación de los procedimientos de la escritura postmoderna y el desplazamiento hacia una problemática del orden ontológico que indaga sobre la condición del individuo de la contemporaneidad (138).

---

<sup>3</sup> Las obras de análisis para esta primera instancia fueron las siguientes: *Desencuentros* (1989), *María es-tres* (1992), *Amores simultáneos* (1993), *Cada vez que ladran los perros* (1999), *Opio en las nubes* (1995) y *El Natalicio de Schumann* (2010) (Agudelo Miranda, 2018, pág. 25).

<sup>4</sup> Las obras de análisis para esta segunda instancia fueron las siguientes *Desencuentros* (1989), *María-es tres* (1992), *Amores simultáneos* (1993), *Opio en las nubes* (1995), *La penúltima cena* (1999) y *Mosca* (2002).

<sup>5</sup> Las obras de análisis para esta tercera instancia fueron las siguientes: *Desencuentros* (1989), *Cada vez que ladran los perros* (1999) y *El natalicio de Schumann* (2010)

Con respecto a la poética de la descomposición, Agudelo Miranda, (2018) concluye que la obra de Fabio Rubiano refleja una crisis del diálogo dramático, donde el personaje se enfrenta a la soledad y la fragmentación, alejándose de las relaciones interpersonales coherentes. Así, los elementos como el dialogismo, la ironía, los monólogos y la resemantización de los enunciados muestran su ruptura interna y desconexión con el entorno en donde se desarrolla las situaciones de las obras dramáticas. De la misma manera, plantea que la acción dramática se estructura mediante fragmentación, yuxtaposición de temporalidades y simulacros, rompiendo con la lógica tradicional y generando personajes híbridos y mutables, marcados por la pérdida de identidad.

Como señala Agudelo, en la obra de Fabio Rubiano existe una clara intención de representar personajes humanos junto a personajes animales o híbridos (mitad animales y mitad humanos), tal como se evidencia en su obra “*Cada vez que ladran los perros (1999)*”. Este recurso literario no es meramente estético, sino que responde a una necesidad de cuestionar la visión antropocéntrica que ha dominado tanto la literatura como la filosofía. Al otorgar voz a los animales, Rubiano los convierte en sujetos políticos y víctimas de la violencia de un conflicto interno, lo que, según Agudelo Miranda (2018), citando a Yelin (2001), representa un "giro animal". Este giro no solo desafía la tradición simbólica que ha relegado a los animales no humanos a un plano secundario, sino que también abre un espacio para reflexionar sobre su papel en los discursos sociales, políticos, de reconocimiento y memoria.

En esta misma línea, el texto dramático “*Labio de liebre. Venganza o perdón*” se evidencia la figura del animal para denunciar las consecuencias del conflicto armado, no solo sobre los seres humanos, sino también sobre los animales no humanos (como el perro, la vaca o la gallina Yirama). La perspectiva que postula Agudelo Miranda me ayuda a ampliar el concepto de víctima, desafiando la mirada tradicional que sitúa al ser humano en una posición de superioridad y que, en muchos casos, invisibiliza el sufrimiento de los animales en contextos de violencia. Al incorporar a estos seres como víctimas del conflicto armado colombiano, no solo se humaniza lo animal, sino que también animaliza lo humano, generando una reflexión profunda sobre la interconexión entre ambos aspectos y la necesidad de reconocer a todas las víctimas, incluidas aquellas que han sido silenciadas.

Otra investigación encontrada es la tesis de maestría de Toro Rengifo, (2023) con el nombre “*La búsqueda como acción central y el espectro como figura de la acción: dispositivos de figuración en un teatro contemporáneo que expresa la relación entre teatro, historia y memoria*”

en Colombia”. El autor plantea una lectura de los textos dramáticos “*Un recuerdo en el olvido, Si el río hablara... y Labio de Liebre*” en cuanto a la “búsqueda” [se puede traducir como reconocimiento] de la acción central de las dos obras; y a su vez, el personaje “espectro” como el motivante de la acción de búsqueda. Esto anterior lo ve desde dos aspectos configurantes en la trama: la representación de la víctima y su necesidad de memoria, y en segundo término la configuración del drama a partir de estrategias de memorias y reconocimiento. Todo esto como una necesidad de establecer una dramaturgia de la memoria, más que una dramaturgia de la historia como plantea en primer término.

En su refiguración de la acción, Toro Rengifo, (2023) reafirma que el teatro contemporáneo en Colombia desplaza la representación histórica hacia una exploración de la memoria, poniendo el énfasis en la acción de búsqueda de las víctimas, muchas de las cuales emergen como personajes “espectrales”. Estas obras no buscan narrar hechos históricos de forma literal, sino que buscan reflejar cómo las víctimas transforman su dolor en memoria activa a través de la ficción, estableciendo un diálogo entre teatro y memoria social. En lugar de ser realistas o costumbristas, como muchas otras del siglo XIX y XX en Colombia, estas dramaturgias se enfocan en procesos creativos que evitan la revictimización y enfatizan la necesidad de recordar, reconstruir y resignificar las experiencias del conflicto armado, redefiniendo las perspectivas de los espectadores.

Concluye que la lectura de estos dos textos dramáticos evidencia el compromiso de la dramaturgia colombiana con representar lo real, o real histórico, por la necesidad de conocer el pasado, hacer memoria de esta realidad y comprometerse a que no vuelva a ocurrir. Además menciona cómo el teatro, al presentar personajes que claman memoria, justicia o reparación incluso después de su muerte o desaparición, genera una tensión estética que cuestiona discursos que trivializan estos hechos. No obstante, también advierte que el teatro, al dialogar con la memoria y sus procesos, no siempre es el medio más efectivo para alcanzar objetivos como la verdad, la reparación o la reconciliación, los cuales podrían lograrse más eficazmente en otros ámbitos. Añade que en su análisis se evidenciaron dos elementos recurrentes: en primer lugar, los modos y formas de configuración del personaje víctima y su relación con los elementos del drama mediante las formas de vivir el tiempo, su existencia en el espacio ficcional o sus motivantes de relación entre el personaje víctima y otros; en muchos textos teatrales la víctima es el clímax o fin de la obra, mientras en estas dos obras son el punto de partida. Esta mirada es expresada por el mismo autor Rubiano al decir que su obra “*Labio de*

*Liebre. Venganza o perdón*” trata a la víctima y el victimario en términos dramático, no en términos de tratado sobre la realidad colombiana. En un segundo elemento está el uso recurrente del ritual de la memoria, con sus elementos constitutivos: fotos, objetos, relatos, huellas históricas, etc., que relacionan y constatan entre el teatro y la memoria; pero que también son detonantes para ser reconocidos no solo por los lectores-espectadores de la obra, sino también por el lector del texto fuente.

En última instancia menciona los “espectros” que son representados no como la tradición de género del terror los ha estereotipado, sino como esas víctimas en “estado de memoria” y que la misma acción de búsqueda de la verdad les otorga el anhelado por reconocimiento de su victimario, y añade que incluso, estos espectros son capaces de:

“...asimilar los daños que la violencia produjo sobre su cuerpo, como lo relatamos en *Labio de Liebre*; espectros que buscan memoria y luchan contra el olvido del mismo sistema que los arrojó allí, como en la obra de Castaño; espectros que burlan las amenazas de muerte de sus victimarios, que les piden detener la acción de búsqueda, como en el caso de *Mujer en la creación colectiva de La Candelaria*” (Toro Rengifo, 2023).

La perspectiva de estas víctimas, en su búsqueda de verdad y reconocimiento como señala Toro, se alinea con la postulación de Honneth quien plantea que el reconocimiento es fundamental para la construcción de la identidad y la valía de los individuos. Sin embargo, en su análisis investigativo Toro manifiesta que la exigencia de reconocimiento de las víctimas se limita únicamente con el victimario, lo cual resulta insuficiente para explorar otras dimensiones cruciales de la demanda de reconocimiento que emergen en la lectura de este tipo de obras, como el reconocimiento por parte de sus familiares y de la sociedad en general. Para superar esta limitación y análisis del tipo de reconocimiento que se manifiesta en la obra *Labio de Liebre. Venganza o perdón*, es necesario ampliar la lectura del reconocimiento en las tres esferas propuestas por Honneth: el amor, el derecho y la solidaridad, como se propone en esta investigación. Puesto que, en análisis preliminares, en la esfera del amor, el reconocimiento se relaciona con las relaciones íntimas y familiares, donde algunos Sosa buscan ser valoradas y comprendidas por sus seres queridos y pareja sentimental. En la esfera del derecho, el reconocimiento implica la exigencia de justicia y su dignidad como sujetos de derecho. Finalmente, en la esfera de la solidaridad, es esa necesidad que tienen los Sosa por ser

reconocidos y valorados socialmente, perteneciendo a una comunidad que los respeta y respeta sus costumbres.

Con respecto a las investigaciones de doctorado encontradas, la disertación doctoral Cum laude de Vera Guerrero M. E., (2015) llamada “*La estructura de sentimiento y la dramaturgía aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)*” tiene como objetivo realizar un análisis metódico de la estructura del sentimiento y su aplicación de la dramaturgía a los diez casos dramáticos escogidos por la autora<sup>6</sup>. Como puntos de referencia para su análisis evidencia “formas carnales, elementos constitutivos del teatro épico, y en mayor o menor grado los efectos de extrañamiento del absurdo” (Vera Guerrero M. E., 2015, pág. 12) en las obras postuladas a analizar; por lo que utiliza como subcategorías de análisis lo carnavalesco, lo épico y absurdo.

Para iniciar, la autora toma la definición de estructura de sentimiento a la luz de Raymond William, quien explica que el concepto “sentimiento” resalta la experiencia subjetiva de significados y valores, diferenciándose de conceptos más rígidos como “concepción del mundo” o “ideología”. A pesar que el término de “estructura de sentimiento” tiene implicaciones ideológicas, no es un asunto solamente de ideas; en pocas palabras, la autora menciona que “estructura de sentimiento” es:

“un proceso de producción cultural, cuyos productos no son reconocidos dentro de lo social, sino en la dimensión de lo personal, a pesar de que la configuración de ese ámbito individual pasa por las experiencias e interacciones sociales. En la estructura, que podemos entender como lo determinado, lo socializado, se adhieren nuevas pulsaciones, estilos, impulsos, emociones, ideas, arrebatos, experiencias y percepciones, que se resumen en el vocablo sentimiento” (Vera Guerrero M. E., 2015, pág. 155).

Por lo que, con lo anterior, invita a una redefinición de lo que se entiende por teatro colombiano. De esta manera, utiliza la estructura de sentimiento para observar las características de los diez textos dramáticos, junto con la dramaturgía postulada por José Luis García Barrientos, para hacer un análisis desde el interior de los productos creativos y dar cuenta de un teatro en el umbral del siglo XXI. De la investigación, Vera Guerrero M. E., (2015) concluye que las tres

---

<sup>6</sup> De acuerdo con (Vera Guerrero M. E., 2015) los autores que constituyeron el acercamiento al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI fueron los siguientes: José Domingo Garzón (1961), Pedro Miguel Roza Flórez (1974), Fabio Rubiano Orjuela (1963), Ana María Vallejo de la Ossa (1965) y Carolina Vivas Ferreira (1961). Por lo tanto, las obras analizadas fueron las de estos autores. En el caso de Fabio Rubiano, analiza la obra *Sara dice* (2010) y *Mosca* (2002)

estructuras de sentimientos planteadas a lo largo de su investigación, centradas en lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo, son formas reapropiadas, reinterpretadas y adaptadas a los contextos históricos o a las situaciones nacionales, así como en las interpretaciones individuales. La combinatoria de lo carnavalesco, lo épico y absurdo crea los pilares que configuran una estructura de sentimiento que comprende el teatro colombiano en el siglo XXI. La autora menciona que la vigencia de estas tres categorías en la creación dramática colombiana se explica porque “los procesos de transformación cultural, ideológica e histórica ocurren mucho más despacio de lo que podría pensarse”. Con respecto a la producción artística de Fabio Rubiano, así como la de Pedro Miguel Roza, la autora menciona que “hay una concordancia entre lo absurdo y lo carnavalesco. En estos dos casos, las convenciones apuntan a una dirección muy concreta: un estilo paródico, exagerado y desproporcionado, grotesco y ambivalente.

De esta investigación doctoral de Vera se rescata la mirada que realiza en torno a la identificación de personajes en el análisis de las obras de Fabio Rubiano, mencionando que “El loco festivo”, figura importante dentro del teatro y el carnaval, se caracteriza por su ambivalencia: puede representar tanto lo trágico como lo cómico, siendo caracterizado a la vez como víctima y victimario. De esta manera expone que algunos personajes de la obra “Sara dice” de Rubiano, manifiestan esta ambivalencia de víctima y victimario, como cita la obra de Rubiano “Todos, gracias a la Norma, nos hemos vuelto sacrificados y ejecutores. Víctimas y verdugos”. Sin embargo, y teniendo en cuenta los postulados de (Reyes M. , 2007) “esos sufrimientos no son suficientes para incluirlos entre las víctimas”, porque hay víctimas y hay victimario, no pueden ser ambos. El problema, siento, para este tipo de análisis, es establecer categorías como la víctima y el victimario al conflicto que subyace en los objetivos y la acción de los personajes.

La siguiente tesis doctoral es de Carmona Toro, (2021) que lleva por nombre “*Entre Memoria y Leticopolítica: acerca del conflicto armado colombiano*” centra la investigación en el análisis de las relaciones entre la memoria y la administración del olvido [olvidar es una forma de matar dice la autora] en el conflicto armado colombiano, con una mirada en plataformas digitales de las madres de la Candelaria, AFAVIT y el CNMH. La investigación se basa en el análisis del texto, por lo cual utiliza técnicas centradas en el contenido, el análisis del discurso, análisis crítico del discurso y análisis visual. Como investigación del discurso, pone atención en las diferentes imágenes-fotografías que representan la memoria, tal es el caso de la novela gráfica “*Labio de Liebre*”, dado que en esta, y en varias fotografías, se pone el acento en tres aspectos

de recordación “el nombre y rostro de las víctimas; la presentación de las prácticas de recordación que realizan desde las organizaciones y el reconocimiento a personas o casos emblemáticos” (Carmona Toro, 2021, p. 142).

La utilización del recurso de recordación mediante los tres aspectos anteriormente nombrados en la novela gráfica tiene un principal deseo en los personajes: no vengarse de su victimario, sino ser recordados por este, nombrados y reconocidos. De este modo, relaciona las situaciones que narra María Elena Toro sobre los actos de memoria, reconocimiento y justicia que se hacen en el marco de las plataformas digitales de la Asociación Caminos de Esperanza (Madres de la Candelaria), la Asociación de Familiares Víctimas de Trujillo (AFAVIT) y la plataforma del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), mencionando que los actos que muchas organizaciones realizan están amparados en recordar, hacer memoria y reconocer a tantas familias Sosa que están olvidadas. Aunque la investigación no se centra en la novela gráfica como punto artístico, estético y político, relaciona el discurso de memoria, reconocimiento y justicia que tantas y varias prácticas de recordación se han hecho en el país, para no olvidar a quienes ya no están.

## ACTO SEGUNDO

### APUESTA HISTÓRICA DE LA INVESTIGACIÓN

**LA MAESTRA:** Enseñaba a leer y escribir y enseñaba el catecismo y el amor a la patria y a la bandera. Cuando me negué a comer y a beber, pensé en los niños. Eran pocos es cierto, pero ¿quién les iba a enseñar? También pensé, ¿para qué han de aprender a leer y escribir? Ya no tenía sentido leer y escribir. ¿Para qué han de aprender el catecismo? ¿Para qué han de aprender el amor a la patria y la bandera? Ya no tiene sentido la patria ni la bandera. Fue mal pensado, tal vez, pero eso fue lo que pensé.

*La maestra, Enrique Buenaventura, 1968.*

En el siguiente espacio se ofrece una visión general y concisa del marco histórico del paramilitarismo en Colombia. Se explorarán las prácticas y actividades de estos grupos armados en el territorio nacional, así como el contexto del proceso de Justicia y Paz, un aspecto íntimamente vinculado con el contenido de la obra que analizamos y que será clave para rastrear en el análisis la relación entre texto y contexto en la configuración de las obras analizadas.

### Del conflicto Bipartidista de los 40 y 50 al auge paramilitar en Colombia

En el panorama colombiano del siglo XIX surgieron dos subculturas a partir de los partidos políticos de la época, caracterizados por un fuerte antagonismo ideológico y cimentados por los lazos familiares y locales forjados durante las guerras civiles que asolaban el territorio. Estos grupos se diferenciaban notablemente: el partido *Conservador* estaba estrechamente relacionado con la iglesia, mientras que el partido *Liberal* tenía una amplia voluntad popular (Uribe, 1990). Este par antagónico generó un “juego de imágenes” en el otro para su fácil identificación y descripción del adversario<sup>7</sup>, estableciendo maneras de pertenencia a cada gremio, ya fuera por nacimiento, prácticas, creencias, predilección por herramientas de guerra, etc., dinámicas que contribuyeron a la perpetuación de los conflictos a lo largo del siglo XIX y parte del XX, como la guerra de los Mil Días hasta la etapa de LA VIOLENCIA<sup>8</sup>.

En la década de 1940 persistió un entorno de organización social, cultural y política a partir de la tríada *Hacienda, Iglesia y Partidos Políticos*<sup>9</sup>, aunque con nuevos matices en el poder, las

---

<sup>7</sup> Los Conservadores denominaban a los liberales como: Collarejos, patiamarillos, nueveabrileros, chusmeros, entre otros. Los Liberales denominaban a los Conservadores como: godos, cachuchones, chulavitas, chulos, sonsos, entre otros (Uribe, 1990, págs. 92-94).

<sup>8</sup> Como menciona (Sánchez Gómez, 1990), varios guerrilleros heredaron su inclinación por las armas de un abuelo, hermano, tía, etc., que participó en la guerra de los Mil Días, tal es el caso de Marulanda Vélez o Jaime Guaracas.

<sup>9</sup> Esta triada es una lectura de la política del siglo XIX en Colombia como campo de batalla, en este espacio circundaban variedad de actores como los soldados aportados por el eje Hacienda; las banderas, cimentadas y erigidas por el partido respectivo, y los creyentes alentados por el eje iglesia para luchar en contra de un enemigo con ideales políticos diferentes.

identidades colectivas y las redes de sociabilidad. En estos contextos un campesino u obrero ya no se identificaba propiamente como católico (Iglesia), liberal (*Partido*), ni estaba al servicio de un terrateniente (*Hacienda*) (Sánchez Gómez, 1990). Como consecuencia de estas perspectivas, así como del contacto con otras formas de pensamiento más allá de la vereda o localidad<sup>10</sup>, surgió el gaitanismo.

Como menciona Sánchez Gómez, (1990) el gaitanismo representó el punto de conexión o equilibrio entre tres factores de oposición presentes en el contexto colombiano:

... **antagonismo político** entre el pueblo y la oligarquía, que hace de Gaitán un **líder populista**; la de las **contradicciones de clase** que al oponer clases dominantes y clases subalternas erige a Gaitán en un **líder social**; y la del **enfrentamiento partidista**, inscrita en la contienda liberal-conservadora que hace de Gaitán un **líder político** (tradicional) (Sánchez Gómez, 1990, pág. 13).

De este modo, las nuevas concepciones de mundos simbólicos y culturales, así como el quiebre de las jerarquías sociales, culturales y políticas del siglo XIX (*Iglesia, Partido, Hacienda*) impulsado por el auge de Gaitán, propiciaron una lectura de amenaza y ruptura que tendría profundas repercusiones en Colombia. Esto culminó en el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, durante el desarrollo de la 9ª Conferencia panamericana<sup>11</sup>.

La muerte del líder provocó un estallido social conocido como el “Bogotazo”, que dejó más de 20, 000 mil muertos, y abrió el periodo denominado “LA VIOLENCIA<sup>12</sup>”. Este asesinato no eliminó el hastío y el inconformismo social, sino que ayudó en su aumento, lo que produjo la presencia de una violencia del “terror concentrado”, de “la resistencia” y de “la conmoción social” (Sánchez Gómez, 1990, pág. 13).

Con la muerte de Gaitán y la violencia que trajo consigo, la sociedad colombiana en los años 50 dejó de verse bajo los idearios de rivalidad política (enfrentamientos entre contrincantes con opiniones políticas diferentes) y comenzó a percibirse como un escenario de aniquilamiento de aquellos que transgredían o que se desviaban de las hegemonías históricas y culturales

---

<sup>10</sup> El campesino de principios del siglo veía como forma de contacto con los “doctos” y gente “ilustrada” en las principales plazas de las ciudades. Esta fórmula de contacto cercano con los electores fue la práctica preferida por Jorge Eliécer Gaitán, haciendo eco de su histrionismo y habilidades comunicacionales.

<sup>11</sup>En esta conferencia se trató temas significativos como la creación y consolidación de la Organización de Estados Latinoamericanos (OEA), se discutió sobre el estado de varias organizaciones latinoamericanas, la firma de un tratado de solución de controversias, la cooperación económica y el intervencionismo de EEUU para combatir el Comunismo en América latina (Salgado, 2013).

<sup>12</sup> Se le denomina VIOLENCIA en mayúsculas por su carácter literario y de memoria popular.

dominantes. Esta nueva forma de representación social estuvo asociada con un poder capaz de generar estrategias políticas basadas en el terror, no esporádicamente, sino a través de planes estratégicos destinados a eliminar físicamente al diferente (Sánchez Gómez, 1990).

Las características principales de este terror concentrado fueron las estrategias y formas de programación del terror; la utilización de agentes del terror en alianza entre la policía y el ejército; la participación de organizaciones del terror compuestas por bandas de fanáticos que mataban por encargo de políticos, terratenientes, comerciantes, etc., en complicidad con las autoridades locales y nacionales (Sánchez Gómez, 1990); un ejemplo de estos fueron los Chulavitas (Koessler, 2015), y posteriormente redefinidos como los “pájaros” *Conservadores* (Sánchez Gómez, 1990), quienes consolidaron en sus prácticas<sup>13</sup> las masacres, los desplazamientos forzados, el despojo de tierras, las persecuciones, entre otras acciones. Además de esto, existió un ritual de terror, que no solo implicó matar, sino cómo se mataba, esto mediante prácticas como la mutilación, el degollamiento, la incineración o la profanación de los cuerpos, etc. Otra característica fue la existencia de instrumentos de terror para el aniquilamiento, en donde se utilizó el machete, el cuchillo, fragmentos de vidrio o el garrote por su impacto terrorífico. Finalmente, apareció una cronología del terror, en donde se evaluó la “efectividad” en tiempo y la cantidad de unidades de muertos (Sánchez Gómez, 1990).

Como señaló Koessler, (2015), debido al tipo de financiación, la crueldad de las acciones perpetradas por los bandoleros y sus prácticas punitivas, estos “pájaros” fueron considerados los precursores directos de los paramilitares contemporáneos. A partir de este enfrentamiento, entre liberales y conservadores surgieron tanto grupos guerrilleros como de autodefensas<sup>14</sup> campesinas que se oponían al orden político de turno (Koessler, 2015), (Sánchez Gómez, 1990) y (GMH, 2013). Así, a mediados del siglo XX, el Estado propuso una estrategia de combate contrainsurgente con el objetivo de reducir la fuerza de los grupos bandoleros, autodefensas y guerrillas y, al mismo tiempo, planteó la creación de reformas sociales, políticas y leyes agrarias para mitigar la violencia de carácter subversivo (GMH, 2013), dado que estas reformas fueron las principales demandas de los combatientes.

---

<sup>13</sup> Según lo mencionado por (Quintero Restrepo, 2008) las prácticas más representativas de los pájaros fueron las punitivas.

<sup>14</sup> Según nos menciona (Ávila, 2010, pág. 93) citando a (Mauricio Romero Vidal, p. 26) las autodefensas fueron “aquellas fuerzas armadas irregulares que defendían un territorio (de agresiones) sin vocación expansionista ni de incidencia en otras regiones, constituyendo fenómenos perfectamente locales” (pág. 93). Aunque tenían la misma denominación, no se debe confundir con las autodefensas campesinas que sirvieron de base para la emergencia de los paramilitares décadas más tarde.

A la par de la consolidación de varios grupos guerrilleros a nivel nacional, el primer presidente liberal del Frente Nacional, Alberto Lleras Camargo<sup>15</sup>, se reunió el 18 de junio de 1959 en Bogotá con un grupo de asesores militares de Estados Unidos (EE. UU) para crear y formar unidades contraguerrilleras equipados con 1.500 hombres y 24 helicópteros. En octubre de ese año se organizó un equipo especial de la CIA para investigar la violencia y seguridad en Colombia, presentando un informe meses después. Este documento recomendó al gobierno colombiano la necesidad de intervención de los EE. UU., los cuales tendrían que enviar asistencia militar encubierta a Colombia con el fin de reorganizar el ejército, y combatir la contrainsurgencia (combatir su propia población) bajo los modelos implementados en Vietnam y en el sur de Filipinas; esta misma política se empleó en varios ejércitos de los países latinoamericanos. También se sugirió reforzar la presencia de Estados Unidos en el país y, a encargo de Lleras Camargo por solicitud del informe, se creó el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS)<sup>16</sup>, bajo el modelo de la Oficina Federal de Investigaciones (FBI), con el fin de proporcionar operaciones de guerra psicológica secretas por parte de los Estados Unidos (Vega Cantor, 2015).

La disputa constante por la tierra y la reducción indiscriminada de la fuerza bandolera en el país condujo a la creación y formación de grandes grupos guerrilleros como los liberales de origen gaitanista, las autodefensas comunistas, y mucho después, las Fuerzas Armadas Revolucionarias del Común (FARC) formada en el año de 1965, el grupo armado llamado Ejército de Liberación Nacional (ELN) organizado en 1962 y el Ejército Popular de Liberación (ELP) fundado en 1967; con ideologías diferentes que condujo a conflictos bélicos entre ellos en años posteriores (GMH, 2013), y que se perpetúan en la actualidad entre el ELN y disidencias de las FARC por el manejo de las rutas del narcotráfico (BBC NEWS Mundo, 2025).

Para los años 70 y 80 los militares acusaron al partido comunista y a los sindicatos de financiar a los grupos guerrilleros de izquierda, así como de sostener la popularidad de sus pensamientos y la propagación de sus ideologías en espacios universitarios y colegiados, lo que, para los militares, dogmatizó a las nuevas generaciones. Según lo mencionado por GMH, (2013), la popularización de las guerrillas de izquierda y la ideología comunista fueron los factores relevantes para la aparición de grupos importantes de autodefensa de diversas índoles.

---

<sup>15</sup> Mandato presidencial que va de 1958 a 1962.

<sup>16</sup> La creación del DAS se da con la transformación del Servicio de Agencia Colombiano (SIC) en una fuente virtualmente dirigida por los EE UU.

En las zonas rurales como Puerto Boyacá, en el Magdalena Medio, se vivieron situaciones como la extorsión, secuestros de grandes y pequeños ganaderos, y asesinatos selectivos a manos de grupos guerrilleros como las FARC (específicamente el frente IX) y el ELN (Ronderos, 2014). Aunque no se pudo establecer una fecha exacta del surgimiento de grupos ilegal de autodefensa contra guerrilla, aproximadamente en el año 1976 se tiene registro de la primera semilla bajo el nombre de “*Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio*”, liderado por Henry de Jesús Pérez y Pablo Emilio Guarín.

Este grupo, en sus inicios, no contó con el respaldo del Estado ni de las fuerzas militares; sin embargo, a raíz de los combates posteriores contra las FARC mostró un impacto significativo en la región lo que le mereció el apoyo de las Fuerzas Militares colombianas. Incentivados por el Decreto de 1965 y la Ley que, desde 1968 permitía al Estado y a las fuerzas militares fortalecer a grupos civiles para que se defendieran del comunismo armado, las Fuerzas armadas proporcionaron armas, equipamiento, entrenamiento y coordinación a grupos de autodefensas (Ronderos, 2014), (Decreto Legislativo 3398 de 1965 y la Ley 48 de 1968) y (Sánchez Moncada & et al., 2021). Posteriormente, empezaron a emerger en el mismo Magdalena Medio otros grupos de autodefensa como los “*Escopetones*” de Ramón Izasa y los “*Escopeteros*” del Mono Celín (Ronderos, 2014).

Por otras zonas geográficas del país emergieron los “*Escopeteros*” de alias Braulio; en Córdoba, Fidel Castaño creó una escuadra de vigilancia; en Casanare, la familia Rojas creó “*Los Rojas*”, entre otros grupos que se formaron por estos tiempos. Todos estos jefes de autodefensas comenzaron su carrera como acompañamiento estratégico y vigilancia para las Fuerzas Armadas y, posteriormente, comenzaron a usar apelativos identitarios con los que asechaban, atemorizaban, secuestraban, desaparecían y asesinaban a los “amigos” de las FARC y el ELN (Ronderos, 2014) y (GMH, 2013).

A pesar de las ayudas proporcionadas por muchos ganaderos y campesinos a estos grupos de autodefensas, los recursos económicos no fueron suficientes para mantener su personal. En este contexto, con el auge del tráfico de estupefacientes a nivel nacional e internacional, muchos narcotraficantes (Narcos) adquirieron hectáreas en el Magdalena Medio y otros lugares estratégicos del país para crear laboratorios o rutas de exportación clandestina de cocaína. Alrededor del año 1983, narcotraficantes como Rodríguez Gacha se aliaron con estos grupos de Autodefensas para acabar con el asedio de las FARC y tener vía libre para el tráfico de droga. Cabe señalar que una de las razones para intentar eliminar a este grupo guerrillero fue porque,

en esta época, se oponían al negocio del narcotráfico debido a su impacto en la disciplina y la moral militar (Ronderos, 2014).

En el año de 1981 y por objetivos diferentes a los anteriormente nombrados, los narcos, militares y autodefensas se unieron a partir del secuestro de Martha Nieves Ochoa<sup>17</sup>, a manos del M-19. La acción del grupo guerrillero provocó la realización de una reunión en Medellín convocando a narcotraficantes, algunos militares y líderes de autodefensas con el propósito de crear la organización “Muerte a Secuestradores” (MAS), la cual se dedicó a la cacería de guerrilleros y otras actividades criminales<sup>18</sup> (Ronderos, 2014) y (Koessler, 2015), dando, tal vez, el primer origen a los denominados *Paramilitares*.

Según Ronderos, (2014) al citar el libro de Dale y Marshall titulado “Cocaine Politics” se creyó que el grupo MAS estuvo a cargo de los narcos de Medellín y que fue fundado por Santiago Ocampo, jefe del cartel de Cali, quien habría actuado como puente entre los militares colombianos y los narcotraficantes del país como parte de una estrategia política de seguridad estadounidense para combatir la izquierda en América Latina, ocasionando un efecto de violencia en el territorio colombiano que generó saqueos, secuestros y matanzas a manos de este consorcio “contra comunistas”.

A partir de la violencia ocasionada por el grupo MAS, el presidente Belisario Betancur, en el periodo 1982-1986, solicitó a la Procuraduría General llevar a cabo una investigación en colaboración con la policía judicial para determinar los principales perpetradores de las atrocidades. El informe reportó que de los 163 individuos sospechosos de tener relación con el grupo MAS, 59 de ellos poseían algún rango militar (Ronderos, 2014) y (Koessler, 2015). Con esto se evidenció que las autodefensas del Magdalena Medio, el MAS y otros grupos paramilitares en toda Colombia estuvieron compuestos por una variedad de miembros que incluían campesinos, ganaderos ricos y pobres, y que tuvieron como líderes fundadores a narcotraficantes, el gobierno de estadounidense y el gobierno colombiano.

En el periodo de 1988 y 1989, las autodefensas del Magdalena Medio y narcotraficantes como Rodríguez Gacha contactaron a exmilitares extranjeros para combatir el terrorismo de izquierda guerrillera, incorporando otro miembro importante a las filas *paramilitares* (Ronderos, 2014). Con ellos se establecieron escuelas de “formación” militar y contrainsurgente para los nuevos

---

<sup>17</sup> Familiar de los futuros cabecillas del narcotráfico en Colombia (los Ochoa).

<sup>18</sup> (Ronderos, 2014) menciona que, en el libro de Dale y Marshall, los narcos definieron las rutas geográficas para la distribución de droga en Estados Unidos en esta reunión.

miembros de los grupos ilegales. Estas filas de aprendices de la guerra fueron los principales perpetradores de las matanzas en gran parte del territorio norte de Colombia, incluyendo casos como *La Rochela*, *Barrancabermeja* y *el Magdalena Medio*, como menciona GMH, (2013). Además, junto con los sicarios de la cúpula narcotraficante del país, desempeñaron un papel central en el asesinato y exterminio del reciente partido político de la Unión Patriótica (UP) con sadismo y efectividad.

Personajes como David Tomkins, gánster profesional británico, el exgeneral retirado del Ejército colombiano, Jorge Salcedo; Peter McAlesse, exmilitar escocés, y un grupo de israelíes liderados por Yair Gal Klein<sup>19</sup> conformaron escuelas de formación especializada para enseñarle a soldados y grupos de autodefensas en puerto Boyacá. Estos exmilitares entrenaron a por lo menos 150 alumnos provenientes de varias zonas del país, perfeccionando las tácticas de guerra sucia (Ronderos, 2014). Entre estos alumnos figuraron altos miembros del paramilitarismo como: Fidel y Carlos Castaño, Alonso de Jesús Baquero, alias “*El Negro Vladimir*”; Rigoberto Rojas, alias “*El Escorpión*”; Gerardo Zuluaga, alias “*Ponzoña*”, Ramón Isaza, Iván Roberto Duque, alias “*Ernesto Báez*”, entre otros (VerdadAbierta.com, 1980).

A razón de las andanzas de estos grupos paramilitares, las investigaciones realizadas durante el gobierno del presidente Virgilio Barco<sup>20</sup> llevaron a la prohibición mediante el Decreto 1194 de 1989 de la formación de “*Juntas de Autodefensa*” en todo el país. Esto se debió a la relación de las fuerzas armadas colombianas con el surgimiento de estos grupos paramilitares, que resultó en la muerte de numerosos civiles y, como se mencionó anteriormente, de líderes políticos de la UP (Ronderos, 2014), (GMH, 2013) y (Sánchez Moncada & et al., 2021).

Después de la prohibición de los grupos de autodefensas y en el contexto de los procesos de paz impulsados por el gobierno de César Gaviria<sup>21</sup> con el M-19, las FARC y el EPL; las autodefensas del Magdalena Medio, bajo el liderazgo de Henry Pérez, consideraron iniciar un proceso de paz y desmovilización; sin embargo, tras la muerte de Pérez durante la celebración de la Nueva Constituyente de 1991, las autodefensas del Magdalena Medio, ahora lideradas por Otelo y sin el respaldo de financiadores como Rodríguez Gacha, quien había sido asesinado años antes, y enemistados con Pablo Escobar, su principal rival, optaron por acogerse a un proceso de desmovilización en diciembre de 1991 (Ronderos, 2014). Sin garantías y

---

<sup>19</sup> En este último caso, los militares en negocios con el sector de Defensa Nacional les posibilitaron a los israelíes para dar dos cursos de entrenamiento en marzo y mayo de 1998.

<sup>20</sup> Mandato presidencial que va desde 1986 a 1990.

<sup>21</sup> Mandato presidencial que va desde 1990 a 1994.

enfrentando numerosos enemigos, que incluían militares, guerrilleros y narcotraficantes, muchos de los desmovilizados o en proceso de desmovilización buscaron refugio entre los antiguos líderes paramilitares que aún permanecían armados, como Ramón Isaza o Fidel Castaño (GMH, 2013).

Este último, de una familia común y corriente del municipio de Amalfi, en el departamento de Antioquia, llegó a ser conocida por su extenso legado. El imperio Castaño incluyó a casi todos los 13 hijos del matrimonio entre Jesús Castaño y Rosa Eva Gil (Ronderos, 2014). Los primeros momentos en el mundo criminal estuvieron de la mano de Fidel, el primer hijo de este matrimonio. Las andanzas en Venezuela y la adquisición de dinero rápido en grandes cantidades y de manera ilícita marcaron el comienzo de la carrera delictiva de Fidel Castaño, al igual que la de sus hermanos, en su mayoría varones. Una historia similar se dio en la familia Rendón Herrera, donde de los 19 hermanos, tres resultaron relacionados y vinculados con el paramilitarismo.

Para hacer frente a la expansión de movimientos comunista y de izquierda a lo largo del nordeste antioqueño, el Gobierno nacional estableció el batallón Bomboná en Puerto Berrio con el propósito de combatir a los grupos subversivos emergentes y contenerlos a nivel nacional. En estas zonas, Fidel Castaño proporcionó apoyo financiero a este grupo lo que lo mantuvo en una estrecha relación con las Fuerzas Militares.

Debido a esta alianza, la riqueza que Fidel Castaño acumuló día tras día y el nepotismo de su padre, Jesús Castaño (cuentan versiones de este grupo guerrillero), las FARC secuestró a la cabeza de la familia Castaño. Según relató Carlos en su libro autobiográfico, el secuestro y muerte de su padre fue lo que los “impulsó a sus hermanos y a él a formar un ejército y cometer miles de masacres y cientos de miles de asesinatos” (Ronderos, 2014, pág. 160). Además de la venganza por la muerte de su padre, Fidel se alió con narcotraficantes, ganaderos, terratenientes, militares y políticos que veían con temor la llegada de nuevos partidos, con el propósito de eliminar la influencia comunista en la región, secuestrando y perpetrando masacres y asesinatos a líderes políticos, campesinos, ganaderos, entre otros.

Según la versión de Fidel Castaño, el mayor Álvarez Henao, comandante del batallón Bomboná en Segovia, fue el creador de la línea de las autodefensas y quien lo involucró en la lucha (Ronderos, 2014). Oficialmente, el nombre de este grupo fue el MAS o los “*Masetos*”, este

último término se adoptó para diferenciarse del ya nombrado MAS (Muerte a Secuestradores) creado años antes.

En años posteriores, en alianzas con el grupo del Magdalena Medio, Fidel Castaño se posicionó como un influyente actor en la lucha contra la propagación del comunismo y los ideales de izquierda en el departamento de Córdoba y en municipios como Urabá, donde llevó a cabo masacres en lugares como *Puerto Triunfo*, *El Volador* y *La Negra* en Córdoba; *La Mejor Esquina*, Buenaventura; *Segovia*, Antioquia; *el corregimiento Loma Verde*, Montería, entre otros.

Por otro lado, la creación de “*Los Extraditables*” fue un punto importante en la alianza narco-paramilitar<sup>22</sup>, puesto que este grupo estuvo en contra de la extradición a Estados Unidos a los principales narcotraficantes de Colombia<sup>23</sup>. La coalición se conformó por los principales jefes de las autodefensas y por narcos como Pablo Emilio Escobar, Rodríguez Gacha y los Hermanos Ochos. A pesar del objetivo común, este grupo se diluyó a partir de las continuas desavenencias ideológicas de sus integrantes, los enfrentamientos debidos a las acciones de Escobar en la política colombiana y las amenazas latente entre los integrantes de la organización anti-extradición, en especial, las de Escobar.

Como resultado de la separación, la mayoría de los miembros, entre ellos los Castaño, los disidentes del Magdalena Medio, sobrevivientes de la Familia Moncada, la familia Galeano, Don Berna y el Cartel de Cali dieron origen a los “Los Pepes” (Perseguidos de Pablo Escobar) con el objetivo de dar caza a este narcotraficante (Ronderos, 2014). De este modo, en alianza con las autoridades del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) y varias unidades de élite de Estados Unidos se dio muerte el 2 de diciembre de 1993 a este narco (GMH, 2013), (Ronderos, 2014) y (Sánchez Moncada & et al., 2021). Así, se puso fin a una serie de actos terroristas en las principales ciudades del país, pero emergió una nueva ola de violencia en las zonas rurales de Colombia por la alianza narco-paramilitar entre Diego Fernando Murillo Bejarano (Don Berna) y los hermanos menores de Fidel Castaño, Carlos y Vicente Castaño<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Alianza estrecha entre el narcotráfico y los paramilitares. Para (Ávila, 2010) el narco paramilitarismo era un proyecto de expansión nacional.

<sup>23</sup> Cabe señalar que EE. UU. solicitó la extradición a los principales jefes de las autodefensas por su relación con la droga, y no por sus otros actos criminales.

<sup>24</sup> En 1994 el principal cabecillas del paramilitarismo en Córdoba y Urabá, Fidel Castaño, había muerto en San Pedro de Urabá (Ronderos, 2014).

## **Evolución y expansión del paramilitarismo en Colombia: de los 90's hasta los 2000.**

Varios puntos clave en el reajuste y rearme del paramilitarismo en las décadas de los 90's y 2000 incluyeron los desplazamientos desde el Magdalena Medio hacia gran parte de los departamentos de Antioquia y Córdoba, que se convirtieron en centros de gestión, organización y liderazgo del paramilitarismo. A pesar de que existieron grupos de Autodefensas en diversas zonas del país, estos lugares adquirieron una gran influencia como centros importantes de expansión paramilitar gracias a la trayectoria de los hermanos Castaño.

Tras la muerte de Fidel Castaño, Carlos y Vicente Castaño asumieron el liderazgo del grupo ilegal en Urabá y Córdoba junto con Carlos Mauricio García, alias (Dobleceero). De este modo, a finales de 1994, estos jefes crearon formalmente el grupo “*Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá*” (ACCU) (Ronderos, 2014). La nueva organización paramilitar fue financiada con los recursos que ingresaron a través de la Fundación para la Paz de Córdoba (Funpazcor), un proyecto inconcluso y supuestamente “filantrópico” que dejó el hermano mayor de los Castaño para “distribuir” las tierras a campesinos que habían sido despojados de sus terrenos por familiares y allegados de los Castaño; sin embargo, Funpazcor funcionó como fachada para el lavado de dinero y la compra de armamento para las filas paramilitares (Cepeda & Rojas, 2008).

Durante el periodo de gobernanza del presidente Ernesto Samper<sup>25</sup> se expidió la Ley 241 de 1995 que atribuyó la posibilidad de sometimiento a la justicia y reintegración a la vida civil a los diferentes grupos armados que surgieron en el país, entre ellos las autodefensas. Para estos mismos años, el proceso 8000 fue una acción que debilitó significativamente la credibilidad del Estado al comprobarse que el cartel de Cali financió de manera masiva el congreso y las elecciones presidenciales, así como la confabulación y participación del Ejército en los hechos perpetrados por los paramilitares, como fue el asesinato de Manuel Cepeda en 1994, la masacre en Mapiripán en 1997 y Barrancabermeja en 1998 (Sánchez Moncada & et al., 2021), lo que debilitó el inicio de diálogos entre el gobierno y los paramilitares, y fortaleció nuevamente al grupo armado.

Otro factor importante en el resurgimiento del “paramilitarismo” o “neoparamilitarismo” (Sánchez Moncada, 2021, pág. 72) fue la legalización a nivel nacional de una norma aparentemente sencilla que permitió a los paramilitares moverse y adquirir armas de guerra, camuflándose bajo la apariencia de organizaciones de apoyo a la fuerza pública, al igual que en

---

<sup>25</sup> Mandato presidencial que va desde 1994 a 1998.

los años ochenta, la norma fue presentada mediante una propuesta de seguridad y vigilancia nacional. Así, para febrero de 1994 se expidió un Decreto 356 que dio cabida libre para la formación de servicios de vigilancia y seguridad privada<sup>26</sup> que en su capítulo VI aprobó el objeto de “proveer vigilancia y seguridad privada a sus cooperadores o miembros dentro del área donde tiene asiento la respectiva comunidad” (Sánchez Moncada & et al., 2021, pág. 25). A fe de la propuesta, el ministro de defensa, Fernando Botero, y el ministro del interior, Horacio Serpa (1994-1998) argumentaron que las mismas cooperativas comunitarias emergerían como propuestas para la disminución del paramilitarismo y la protección contra la guerrilla, con la previa supervisión del Estado, pero caso contrario fue que estas cooperativas terminaron fortaleciendo el paramilitarismo.

La legalización de las cooperativas comunitarias de seguridad se produjo a través de una resolución de la Superintendencia de Seguridad radicada el 27 de abril de 1995 que estableció las Cooperativas Rurales de Seguridad con el nombre de (Convivir) (Ronderos, 2014) y (Cepeda & Rojas, 2008). Las cooperativas comunitarias tuvieron dos funciones, como referencian Sánchez Moncada & et al., (2021) a Pedraza y Olaya, (2011, pág. 254), la primera fue la posibilidad de circular una gran cantidad de dinero sin importar la procedencia, y la segunda, la facultad de reclutar y dotar de armamento a los grupos paramilitares.

A diferencia del impulso que el gobernador de Antioquia y futuro presidente de Colombia, Álvaro Uribe Vélez<sup>27</sup>, dio por la creación de estas cooperativas (Cepeda & Rojas, 2008), una parte del gobierno veía con negativa la creación de las *Convivir*, haciendo todo lo posible para que no se impulsara su creación, dado que podían llegar a producir todo lo contrario a reducir el fenómeno paramilitar; sin embargo, a pesar de esta oposición, las *Convivir* fueron creadas masivamente a lo largo de la nación. De las 414 organizaciones creadas desde 1995 a 1997 (Cepeda & Rojas, 2008) y (Ronderos, 2014), muchas fueron legalizadas por los comandantes paramilitares como Manoleche, Mancuso, Juancho Prada, entre otros; en donde el 70 % de los municipios en donde se crearon las cooperativas se expandió el control desenfrenado del paramilitarismo.

---

<sup>26</sup> Son las actividades que en forma remunerada o en beneficio de una organización pública o privada desarrollan las personas naturales o jurídicas, tendientes a prevenir o detener perturbaciones a la seguridad y tranquilidad individual en lo relacionado con la vida y los bienes propios o de terceros y la fabricación, instalación, comercialización y utilización de equipos para vigilancia y seguridad privada, blindajes y transporte con este mismo fin. Decreto 356 de 1994. Enlace: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=1341>

<sup>27</sup> Primer mandato presidencial que va desde 2002 a 2006; y segundo mandato que va desde 2006 a 2010.

Los Organismos Internacionales de Derechos Humanos (CIDH) en su informe de 1998 afirmaron que las Convivir fueron las hermanas gemelas de los grupos paramilitares, dado que no se presentaron diferencias entre las acciones criminales que ambas hacían, y como mencionó Éver Veloza, alias “HH” citado por Cepeda & Rojas, (2008) que las Cooperativas “actuaron desde su creación hasta hoy, al amparo de las fuerzas militares” (pág. 64).

Para 1997, el gobierno del presidente Samper reglamentó las Convivir para hacer más estricta su autorización sin prohibir el servicio de seguridad privada, pero sí limitando de manera categórica el uso de armas de fuego propias de la fuerza pública, lo cual redujo un poco, no significativamente, la violencia en el país (Ronderos, 2014) y (Sánchez Moncada & et al., 2021), acción contraria a lo que quería por ese entonces el gobernador Uribe Vélez al solicitar la legalización del porte de armas de largo alcance para las Convivir, como una estrategia de acción inmediata que ayudara a las Fuerzas Armadas (Cepeda & Rojas, 2008). Luego de la prohibición de las armas, en el gobierno de Andrés Pastrana<sup>28</sup> se ordenó el desmonte total de las Convivir y se otorgó principal prioridad a la lucha contra los grupos paramilitares.

Por estos años, la figura de Carlos Castaño en el mundo paramilitar no se encontró en su mejor momento. El creciente poder de su hermano, Vicente Castaño, minó su influencia con el paso de los años. Para que un proceso de paz que implicara la reintegración a la vida política tuviera éxito, Carlos debía desligarse del narcotráfico, algo que su hermano no vio con buenos ojos (Ronderos, 2014). Los hermanos compartían una filosofía de erradicación de los grupos guerrilleros comunistas que —según decían— se oponían a la propiedad privada y al progreso, y creyeron que la ayuda a las personas menos privilegiadas y la redistribución del poder de la clase dirigente eran las únicas formas de desarrollar el país según su visión, pero el narcotráfico fue el punto de quiebre familiar, lo que no impidió que durante su mandato los paramilitares tuvieran su mayor auge.

El proceso de paz que algunos grupos guerrilleros llevaron a cabo con el gobierno nacional de Andrés Pastrana forzó a los altos jefes paramilitares a formalizar un frente unido llamado "*Autodefensas Unidas de Colombia - AUC*" el 19 de abril de 1997, con el objetivo de negociar un cese al fuego; sin embargo, esta unidad demostró ser, en realidad, una cofradía de criminales. Las ACCU junto con otras seis organizaciones paramilitares crearon las AUC con una ideología de extrema derecha, centrada en intereses económicos vinculados a la ilegalidad como el

---

<sup>28</sup> Mandato presidencial que va desde 1998 a 2002.

narcotráfico, proyectos ganaderos y extractivistas (Ronderos, 2014), (Echandía Castilla, 2013) y (Giraldo Moreno & et. al, 2022) lo que facilitó su expansión por toda Colombia<sup>29</sup>. A pesar de los esfuerzos de las AUC por “entablar” conversaciones con el gobierno de Pastrana para una desmovilización, no fueron reconocidos como actores políticos y, debido a sus constantes enfrentamientos internos por los vínculos con el narcotráfico se imposibilitó la concreción de un acuerdo de paz durante el mandato de Pastrana (Ronderos, 2014) y (GMH, 2013). Solo en el primer gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006) se llegó a acuerdos con este grupo armado (Ronderos, 2014).

Durante el gran auge paramilitar entre 1997 y 2002, la expansión de las autodefensas no fue impulsada por una demanda de seguridad, sino por territorios donde únicamente se privilegiaba el poder del narcotráfico. De esta manera, el crecimiento de las autodefensas en áreas donde el narcotráfico y las FARC se expandían tuvo un alto impacto en la violencia, debido a las disputas por los corredores estratégicos, cultivos y las zonas de procesamiento de coca. A la par del conflicto con la guerrilla, la alta presencia del narcotráfico continuó generando tensiones dentro de las propias filas paramilitares. Las diferencias en la manera de gestionar el paramilitarismo entre los hermanos Castaño llevaron a un desenlace trágico. De este modo, Vicente Castaño, el 16 de agosto de 2004, ordenó la ejecución de su hermano Carlos a raíz de sus “*denuncias públicas acerca de la cooptación del paramilitarismo por el narcotráfico y de su disposición a negociar su entrega a la justicia de los Estados Unidos*” (GMH, 2013, pág. 184). Este asesinato tuvo el apoyo de otros líderes paramilitares de la cofradía AUC<sup>30</sup>, como Diego Murillo Bejarano alias “Don Berna”, Jesús Ignacio Roldán alias “Manoleche”<sup>31</sup> y Jorge 40, para tomar las riendas definitivas de la estructura criminal. Este acto no solo marcó el fin de la vida política de Carlos Castaño, sino que también retrasó la desmovilización de los hombres bajo su mando (Espinal, 2019) y (Ronderos, 2014).

---

<sup>29</sup> Algunas investigaciones creen que existió una expiación paramilitar de las AUC en esta época gracias a las estrategias logradas por este grupo para obstaculizar los procesos de Paz con las guerrillas, como menciona el (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018) al citar a (Gutiérrez, 2004 y Vásquez, Vargas y Restrepo, 2011). Otros, por el contrario, ven la expansión del paramilitarismo en estas épocas como una forma de ampliar el control de la cadena productiva de la coca y el narcotráfico (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018) al citar a (Arias y Prieto, 2011; Adams, 2011; Echandía, 2013), y unos terceros dicen que las dos perspectivas jugaron un factor determinante para esta expansión paramilitar, sin que se excluya la una de la otra.

<sup>30</sup> Según Salvatore Mancuso Carlos estaba “Atormentado por la responsabilidad de los crímenes que se cometieron, veía que el poder en las autodefensas era más simbólico y que el poder lo tenía Vicente Castaño, consumía droga, pero también tenía un estado de paranoia que lo llevaron a atentar contra la vida de Vicente y Vicente tomó la determinación de asesinarlo”, como menciona en una entrevista para RTVC en el 2024, por (Nomensqui, 2024).

<sup>31</sup> Según la entrevista dada por Manoleche a los medios de la Ceja en el 2006, al contar toda la verdad sobre la muerte de Carlos, mencionó lo siguiente “Me declaro responsable. Por eso estoy aquí, porque creo en la Ley de Justicia y Paz”, por (Nomensqui, 2024).

Unos años después de haber asesinado a su hermano y los fracasos en los intentos de desmovilización de las AUC, Vicente Castaño logró una desmovilización en septiembre del 2006 junto con el Bloque Centauros de los Llanos Orientales; mas sin embargo, el 17 de marzo de 2007 fue asesinado por Daniel Mejía, alias "Danielito". A pesar de la declaración que hizo Roldán, alias "Manoleche", sobre la muerte de Vicente a manos de Daniel Mejía; Éver Veloza, alias "HH", contó a la justicia que "Vicente le había dicho un día que, si el proceso se rompía, él se escondería como las ratas en las alcantarillas y nunca más le volvería a dar la cara al país" (Ronderos, 2014, pág. 249), a pesar de este testimonio, se cree que Vicente sí fue asesinado y desaparecido como muchas de sus víctimas.

### **Una retrospectiva a las prácticas paramilitares en Colombia.**

Las prácticas de los distintos grupos paramilitares representaron una mancha sobre numerosas regiones de Colombia, donde grupos armados organizados operaron al margen de la ley, amparados a partir de vacíos legales o con la ayuda del mismo Estado. De acuerdo con Koessl, (2015) y Sánchez Gómez, (1990) existieron antecedentes de las prácticas que caracterizaron a los paramilitares antes de su consolidación como grupo armado, presentes en la época de la VIOLENCIA entre los liberales y conservadores.

Durante los cuarenta, el ascenso del Jorge Eliecer Gaitán y la algarabía popular que producía en los ciudadanos colombianos no solamente fue un causal de preocupación para los miembros del partido Conservador, sino también en la oligarquía liberal que vio con temor el ascenso y apoyo de un pueblo hacia un movimiento político de raigambre popular; aquí, se puso en juego, como se mencionó en el apartado anterior, la triada *Iglesia, Bandera y Hacienda* (Sánchez Gómez, 1990). La violencia que marcó los cuatro procesos electorales desde 1946 a 1950 estuvo marcada por tres ejes: el logro de un dominio electoral por parte de los conservadores, reemplazar a los simpatizantes liberales que estaban en cargos burocráticos y marginar a trabajadores y obreros, como los agrupados en la CTC (Rodríguez, 2013)

La victoria el 5 de octubre de 1947 de los comicios electorales para consejo por parte de los liberales fortaleció fervientemente la creencia en Gaitán, como gran parte del país, de una victoria en las próximas elecciones presidenciales; razón por la cual el Gobierno de Mariano Ospina Pérez<sup>32</sup> aplicó una violencia de baja intensidad en los campos y pueblos, y en las zonas urbanas, la política de violencia se dirigió al debilitamiento del movimiento obrero mediante

---

<sup>32</sup> Mandato presidencial que va desde 1946 a 1950.

despidos masivos de sindicalistas, la purga y encarcelamiento de varios dirigentes, satanización de la huelga, etc., Sánchez, (1989, pág. 136) citado por (Rodríguez, 2013). Esta época de persecución se trató de una violencia selectiva y esporádica complementada con acoso oficial, fraude e intimidación. De este modo, por ejemplo, algunos regimientos policiales llevaron a cabo una purga interna para borrar todo rasgo de simpatizante liberales, para que, en adelante, solamente la fuerza pública estuviera conformada por efectivos conservadores, dando origen a la policía Chulavita<sup>33</sup>, con el fin de neutralizar cualquier tipo de organización política que no fuera simpatizante del gobierno conservador.

Los Chulavitas emprendieron su misión eficazmente persiguiendo a liberales, comunistas, masones y ateos, utilizando prácticas como el hostigamiento, masacres a población indefensa, chantajes, las “aplanchadas” con el machete, los mensajes anónimos amenazantes, la quema de ranchos, enseres y parcelas, entre otros (Rodríguez, 2013). Con todas estas situaciones de violencia e intimidación a los que fueron sometidos los obreros y campesinos inclinados a hacer la huelga o reclamar una reforma agraria, llegaría algo que explotaría el inconformismo popular: la muerte del Caudillo Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948.

Como se mencionó en un anterior momento del capítulo, la muerte de Gaitán y la violencia de la época trajo consigo una ruptura en los idearios de la sociedad colombiana de rivalidad política, y comenzó a percibirse como el aniquilamiento de aquellos que se desviaban de las hegemonías históricas y culturales dominantes. La representación social que emanó en los años 50 formó parte de un poder capaz de generar planificaciones políticas basadas en el terror concentrado<sup>34</sup> destinados a eliminar físicamente al diferente (Sánchez Gómez, 1990).

Durante la presidencia de Laureano Gómez (1950-1953) se anunció la creación de la Asamblea Nacional Constituyente como un nuevo orden pronorteamericano, anticomunista y antiviolencia. A pesar de contar con una fuerza pública ideológicamente alineada y el apoyo de un sector de la Iglesia Católica, los conservadores buscaron la eliminación definitiva de la oposición política. A partir de eso, la tarea quedó en manos de los “pájaros”, organizaciones de civiles armados, con más crueldad que la policía conservadora.

---

<sup>33</sup> Se denomina así por el gentilicio de la vereda Chulavita en el municipio de Boavita, Boyacá.

<sup>34</sup> Según (Sánchez Gómez, 1990) las principales características de este terror concentrado fueron: la creación de estrategias y formas de programación del terror; la utilización de agentes del terror en alianza entre la policía y el ejército; la participación de organizaciones del terror compuestas por bandas de fanáticos (Chulavitas que posteriormente se llamarían pájaros), un ritual de terror ( centrado en qué se mata y cómo), una existencia de instrumentos de terror para el aniquilamiento, y una cronología del terror.

Los “*pájaros*” emplearon métodos como la intimidación, tortura y asesinatos individuales y colectivos, cometidos en forma atroz, con sevicia y excesos de crueldad. Confabulados con el ejército, perpetraron asesinatos a los liberales, despojaron tierras y bienes, incendiaron casas, trapiches, etc. Además, se desempeñaron como los que “resolvían” los problemas de tierras en favor de los grandes terratenientes. Estuvieron financiados por la policía, autoridades civiles, grandes ganaderos, terratenientes y partidarios del gobierno de turno. Su lugar de trabajo fue en el departamento del Valle del Cauca y Caldas, pero sus prácticas fueron replicadas en Antioquia por los “*aplanchadores*” y por los “*Pecha ancha*” en la Sabanas de Sucre.

Como señaló Koessl, (2015), la financiación que recibieron los “*pájaros*”, la crueldad de sus acciones y su prominencia durante su periodo de auge los convirtieron en el principal referente de las prácticas perpetradas por los paramilitares contemporáneos. De este modo, para tomar una ventana de observación sobre las principales prácticas de los paramilitares en Colombia, se tomó cuenta las fechas registradas por el (GMH, 2013) que abarcó desde 1981 hasta 2012, pero fueron reformulaciones y desarrollos a partir de unas prácticas anteriores.

La violencia en Colombia tuvo una amplia gama de prácticas criminales desde varios frentes del conflicto incluyendo masacres, atentados terroristas, asesinatos selectivos, desapariciones forzadas, secuestros y pequeñas masacres que prevalecieron en el conflicto armado. Además de estas prácticas, se documentaron otras formas de violencia como el secuestro, la tortura, la desaparición forzada, el desplazamiento forzado, la violencia sexual, las minas antipersonales y el reclutamiento ilícito (GMH, 2013).

De este modo, en el tiempo analizado se registraron 21.161 asesinatos selectivos<sup>35</sup>, de los cuales 8.902, es decir, el 38,4 % del total, se atribuyeron presuntamente a los paramilitares, y 83, un equivalente al 0,4 %, fueron cometidos por paramilitares en colaboración con la Fuerza Pública colombiana (GMH, 2013). Aunado a eso, las confesiones de los paramilitares en las declaraciones libres reportaron cerca de 25,757 homicidios en el territorio nacional, evidenciando como principal actor de los asesinatos selectivos a los paras.

Asimismo, a lo largo de Colombia se perpetraron 1.982 masacres<sup>36</sup> por parte de los actores del conflicto armado, de los cuales el 58,9 % fueron realizadas por los grupos paramilitares y un

---

<sup>35</sup> “Un asesinato selectivo es el homicidio intencional de tres o menos personas en estado de indefensión y en iguales circunstancias de tiempo, modo y lugar (GMH, 2013) (p.36)”.

<sup>36</sup> “Una masacre como el homicidio intencional de cuatro o más personas en estado de indefensión y en iguales circunstancias de modo, tiempo y lugar, y que se distingue por la exposición pública de la violencia. Es perpetrada

0,6 % en acciones conjuntas entre la Fuerza Pública y los paramilitares. Estos datos evidenciaron que, de cada diez masacres en el país, seis fueron perpetradas por los paramilitares (GMH, 2013). El expansionismo del paramilitarismo desde 1996 hasta el 2002 provocó el mayor número de casos por parte de estos grupos, alcanzando a perpetrar cerca de 1.089 masacres, con 6569 víctimas, lo que equivale al 55% de masacres perpetradas en el periodo de 1981 a 2010. Según (GMH, 2013) los paramilitares implementaron las masacres porque eran “la única acción eficaz para golpear y desmoralizar a la guerrilla” (pág. 51).

Otra práctica ampliamente documentada en el conflicto armado colombiano fue la huella o marca de sevicia<sup>37</sup> en los cuerpos de personas, con 588 eventos registrados en los que se practicó este tipo de violencia. Estas acciones estuvieron enteramente relacionadas con la exposición pública de los cuerpos como forma estratégica para generar temor en la población civil o los grupos enemigos (GMH, 2013). De los 588 eventos con sevicia extrema registrados, 371 fueron atribuidos a los paramilitares, lo que equivale al 63% del total, y 4 a grupos paramilitares en colaboración con las Fuerzas Militares, equivalente al 0,7%. Entre las prácticas más comunes se registraron “el degollamiento, el descuartizamiento, la decapitación, la evisceración, la incineración, la castración, el empalamiento y las quemaduras con ácidos o sopletes” como se mencionó en el informe (GMH, 2013, pág. 55), y los instrumentos preferidos para llevar a cabo estas atrocidades fueron los machetes, los cuchillos y las motosierras.

Una práctica menos documentada por los medios de comunicación y poco reconocida por las entidades competentes fue la desaparición forzada<sup>38</sup>, que atribuyó un crimen de lesa humanidad a nivel internacional. Esta acción fue recurrente para ocultar los hechos atroces y generar terror en la población civil. De este modo, los miembros paramilitares vinculados al proceso de Justicia y Paz del 2005 confesaron cerca de 8.350 casos de desaparición forzada cometidos hasta el primero de diciembre de 2012, aunque existieron varios casos que no se registraron, como fue el de los denominados “falsos positivos” (GMH, 2013, pág. 61). La desaparición de personas tuvo múltiples propósitos, desde el ocultamiento y el terror, como ya se mencionó, hasta la obtención de información mediante la tortura, el entrenamiento militar de las tropas de autodefensa o para entrenar a los médicos de las tropas. En su mayoría, estos cuerpos

---

en presencia de otros o se visibiliza ante otros como espectáculo de horror. Es producto del encuentro brutal entre el poder absoluto del victimario y la impotencia total de la víctima (GMH, 2013) (p.36)”.

<sup>37</sup> “La sevicia como la causación de lesiones más allá de las necesarias para matar. Es decir, es el exceso de la violencia y la crueldad extrema que tiene como expresión límite el cuerpo mutilado y fragmentado” (GMH, 2013, pág. 54).

<sup>38</sup> “Una desaparición forzada como la privación de la libertad de una persona de la cual se desconoce su paradero, en la que no se pide algo a cambio y el victimario niega su responsabilidad en el hecho (GMH, 2013).

desaparecidos fueron exhibidos en carreteras, montes o arrojados al río, como pasó en muchas partes del país.

En el universo del conflicto armado, otras prácticas de violencia perpetrada por los grupos ilegales fueron los casos de secuestro y la toma de rehenes. De la información provista por el grupo Cifras & Conceptos, el GMH, (2013) se mencionó que desde 1970 a 2010 se registraron 27.023 secuestros en todo el territorio nacional, principalmente atribuidos a grupos guerrilleros, aunque los grupos paramilitares también participaron, siendo responsables 2.540, lo que equivale al 9.4% de estos secuestros.

Continuando con las prácticas de violencia paramilitar se encontró el desplazamiento forzado<sup>39</sup> como otra de sus prácticas más destacadas y de mayor impacto social. Principalmente, se llevó a cabo por intereses políticos, económicos y de poder vinculados al despojo y concentración de tierras. El Registro Único de Víctimas (RUV) referenciado por el GMH, (2013) menciona que el desplazamiento fue una práctica violenta en crecimiento desde 1996 hasta su etapa de mayor auge en el 2002, con un proceso inestable hasta nuestros días, pero sin datos globales de los principales perpetradores de estos actos. Sin embargo, sus cifras son muy dicentes: en el período de 1996 a 2002 se presentaron 2.014.893 víctimas de estos hechos y en el periodo de 2003 a 2012 se desplazaron 2.729.153 personas. En la actualidad, en la continuación del enfrentamiento entre grupos armados en el norte colombiano, según el boletín informativo del Puesto de Mando Unificado (PMU), se menciona que cerca de 53. 444 han sido desplazados del Catatumbo (Valencia, 2025).

El despojo<sup>40</sup>, otra práctica común en la violencia del conflicto armado se empleó ampliamente en mayor medida por los diferentes grupos paramilitares, utilizando tácticas para lograr su cometido tales como “pillaje, extorsiones, masacres, asesinatos selectivos, desapariciones forzadas, amenazas y violencia sexual que obligaban a los campesinos a abandonar las tierras” (GMH, 2013, pág. 76). Aunque no se presentaron cifras exactas de cuántas tierras fueron despojadas por los paramilitares, las fuentes oficiales señalan que más de 8,3 millones de hectáreas fueron usurpadas, despojadas o abandonadas forzosamente en el marco del conflicto armado colombiano, como señala el GMH, (2013) al referenciar la estimación que se hizo en colaboración entre el Ministerio de Agricultura de Colombia, el Departamento Nacional de

---

<sup>39</sup> Es un fenómeno masivo, sistemático, de larga duración y vinculado en gran medida al control de territorios estratégicos (GMH, 2013)(p.71)

<sup>40</sup> Entendido como expropiación de bienes materiales ... Otras expresiones de despojo han sido la usurpación de viviendas “abandonadas”, el robo de ganado, el hurto bancario y de objetos de valor y el robo de vehículos. (GMH, 2013)(p.76).

Planeación, el Proyecto de Protección de Tierras y la Mesa de Tierras, y así mismo se destaca que han sido los paramilitares los principales perpetradores de estos crímenes.

Otra práctica cruel ha sido la violencia sexual. Por mucho tiempo esta práctica había sido invisibilizada, debido a la normalización social, la estigmatización, y la culpa atribuida a las víctimas, lo que resultó en la falta de denuncia y la ocultación de estos hechos. Las principales víctimas de estas acciones fueron mujeres, niños y población de la comunidad LGBTI. Aunque las cifras proporcionadas por el GMH, (2013) ayudaron a desmontar el falso imaginario de que la violencia sexual fue aislada, accidental o marginal al conflicto, se evidenciaron 1.754 casos de violencia sexual. Así, aunque el registro fue bajo para esclarecer la autoría de estas acciones, existió una “alta prevalencia de los grupos paramilitares en este tipo de acciones, seguidos de las guerrillas y los miembros de la Fuerza Pública” (GMH, 2013, pág. 79).

Otra práctica registrada por el GMH, (2013) fue el reclutamiento ilícito a menores de dieciocho años obligándolos a participar en acciones armadas y hostiles. Según el reporte del Programa Especializado de Atención a Niños, Niñas y Adolescentes del ICBF<sup>41</sup>, se atendieron 5.156 niños, niñas y adolescentes desvinculados de grupos al margen de la ley en el periodo comprendido entre 1999 y 2013, de los cuales el 20 % de los casos revisados fueron atribuidos a las Autodefensas Unidas de Colombia. Aunado a eso, el estudio de Natalia Springer (2012), citado por el GMH, (2013), realizó una comparación de las edades de los desmovilizados y su tiempo de permanencia en los grupos armados ilegales. Los resultados de este estudio revelaron que de los 10.732 desmovilizados, entre ellos pertenecientes a las FARC, ELN y grupos paramilitares, cuatro de cada diez paramilitares desmovilizados ingresaron a las filas siendo niños, niñas o adolescentes.

Aunque los actos terroristas<sup>42</sup> fueron más comunes en manos de las guerrillas, los paramilitares llevaron a cabo 2 de los 95 atentados terroristas perpetrados entre 1981 y 2012. Como la estrategia violenta de los paramilitares no se centró en la realización de atentados terroristas, las guerrillas optaron por emplear estos métodos para frenar la ofensiva paramilitar en todo el país que se expandía entre los 90's y 2000, lo que explicó su alto índice de participación en estas acciones.

---

<sup>41</sup> Instituto Colombiano de Bienestar Familiar.

<sup>42</sup> Todo ataque indiscriminado perpetrado con explosivos contra objetivos civiles en lugares públicos, con el fin de ocasionar una alta letalidad y devastación sobre la población civil (GMH, 2013) (p. 101).

También se utilizó en el marco del conflicto armado la amenaza como práctica de violencia. A menudo, esta táctica no culminó en violencia mortal o un hecho físico violento, lo que llevó a subestimar su impacto por parte del Estado. Sin embargo, este tipo de violencia buscó la desestabilidad social, la instalación permanente del miedo, y la ruptura de las redes comunitarias y sociales de las comunidades afectadas. Las víctimas fueron sometidas a distintos métodos intimidatorios, incluyendo el envío de cartas, llamadas telefónicas, la difusión de panfletos con mensajes amenazantes, grafitis atemorizantes, la publicación de listas, mensajes en la radio o amenazas cara a cara (GMH, 2013). Así, la amenaza se convirtió en una herramienta predominante a lo largo del conflicto, y tuvo auge en los grupos paramilitares durante el proceso de desmovilización parcial y su posterior rearme entre el 2005 al 2012, utilizada para mantener el control territorial y poblacional en el nuevo ciclo de conflicto que surgió tras su desmovilización, hasta la actualidad.

Cabe destacar el genocidio de la Unión Patriótica como ejemplo de las acciones perpetradas por los paramilitares en colaboración con el Estado. El partido político se originó en 1984 con la firma del acuerdo de La Uribe, entre los delegados del gobierno del presidente Belisario Betancur (1982-1986) y los voceros de las FARC. En este acuerdo se pactó el cese al fuego de las FARC y se dio vía libre para que este grupo guerrillero, junto con el partido comunista, formaran una fuerza política común denominada Unión Patriótica (UP) para legitimarse como fuerza política.

La participación de la UP en las elecciones presidenciales de 1986, los considerables resultados de las elecciones al Congreso, Senado, Consejos y alcaldías municipales, y su presencia en la Constituyente de 1991, así como los incumplimientos de los acuerdos de paz entre las FARC y el Gobierno nacional, constituyeron las principales causas de violencia contra la UP:

(...) la dinámica expansiva del nuevo movimiento político tuvo como respuesta una profunda desconfianza de las élites locales y regionales, que sentían menoscabados sus intereses políticos con la nueva fuerza en ascenso. Los militares, por su parte, interpretaron en la UP la materialización de la estrategia de la guerrilla de combinar todas las formas de lucha para la toma del poder (GMH, 2013, pág. 135)

Durante el gobierno de Belisario Betancur comenzó una serie de asesinatos de miembros de la UP relacionados con la campaña electoral de 1986, que se intensificaron durante el gobierno de Virgilio Barco (1986-1990). Entre las víctimas se encuentran simpatizantes y dirigentes de la

UP como Pardo Leal en 1987, José Antequera el 3 de marzo de 1989, Diana Cardona el 26 de febrero de 1990, entre otros<sup>43</sup>. Los principales focos de violencia hacia el partido político fueron en el Urabá, bajo Cauca antioqueño, Magdalena Medio, Arauca y Meta, donde la UP había logrado desplazar electoralmente a la clase política tradicional. Los principales perpetradores de estas violencias fueron los “grupos paramilitares, miembros de las Fuerzas de Seguridad del Estado (Ejército, Policía secreta, Inteligencia y Policía regular), muchas veces en alianza con los narcotraficantes” (GMH, 2013, pág. 142).

En los años siguientes, la violencia contra la Unión Patriótica se intensificó. Para las elecciones de 1992 se agravó el declive en la representación política cuando eligió 175 concejales, 14 alcaldes y 10 diputados, reduciendo su presencia territorial a solo 88 municipios. En total, para el periodo de 1984 a 2002, se documentaron 4.153 víctimas de asesinato, desaparición o secuestro; así, como versa el CNMH, (2018), “3.122 fueron víctimas de asesinato selectivo, 544 lo fueron de desaparición forzada, 478 fueron víctimas de asesinatos en masacres, 4 secuestradas y 3 más en otras modalidades de violencia” (2018, pág. 108). Además, se reportó que 2.049 víctimas de hechos de violencia como amenaza, tentativa de homicidio, tortura, violencia sexual y violación de garantías judiciales, desplazamiento forzado y exilio, fueron reportadas por los miembros sobrevivientes de la UP. De este modo, el promedio de víctimas de la UP fue de una víctima cada 22 horas en el periodo de existencia de este movimiento político (1984-2002), en donde se podría decir que todos los días se ejerció violencia en contra de sus militantes.

### **La Relación Político-Paramilitar en Colombia: Alianzas y disputas en el Contexto del Conflicto Armado**

A pesar del predominio de los distintos tipos de relaciones de los paramilitares con ganaderos, finqueros, terratenientes y narcotraficantes en el país, se observaron otras dinámicas de interacción en el contexto del conflicto armado, particularmente en los ámbitos políticos y militares. Así, las Autodefensas Unidas de Colombia aprovecharon su fuerte presencia regional y diversos mecanismos de intimidación para entablar negociaciones con los actores políticos locales, buscando obtener protección política, contratos y recursos públicos. Esto les permitió establecer vínculos con las élites sociales y el Estado, con el propósito de transformar su poderío militar y tener una influencia política más sólida (Koessler, 2015).

---

<sup>43</sup> Según lo registrado por el (GMH, 2013) fueron asesinados un total de dos candidatos presidenciales, ocho congresistas, 13 diputados, 70 concejales, 11 alcaldes y miles de sus militantes.

Entre 1997-2002 se presentó el mayor auge del paramilitarismo en Colombia, aunque no fueron reconocidos socialmente como actores políticos en el Gobierno de estos años, como se decía anteriormente, representaron fichas importantes en el campo político del país. De este modo, como mencionó Koessler, (2015), el apoyo de las AUC determinó las elecciones de Álvaro Uribe Vélez como gobernador de Antioquia para el periodo de 1995- 1997, y no se niega la simpatía de los paramilitares, como Salvatore Mancuso, en las elecciones a la presidencia de Colombia de Uribe en el 2002. Para los inicios del siglo, los paramilitares se extendieron a lo largo del país estableciendo puntos estratégicos en zonas con influencia guerrillera o con personas capaces de financiar al grupo contrainsurgente, intimidando a la población, realizando robos y masacres (Sánchez Moncada & et al., 2021) y (López Hernández & et al., 2010).

Durante el primer mandato de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006) la política de paz se organizó a partir de los grupos paramilitares que estaban asociadas a las AUC, en ese momento estuvieron conformados por el Bloque Occidental (Chicó y Urabá); el Bloque Norte (Sucre, Bolívar, Magdalena, Cesar y la Sierra de San Lucas); el Bloque de los Llanos (Ariari, Guaviare y Pie de Monte), y El Bloque Centro (sureste, este, oeste y noreste de Antioquia) (Sánchez Moncada & et al., 2021). Con esto, se prorrogó y reformó la Ley 416 de 1997 con la cual se suprimió el estatus político para los grupos armados que querían incursionar en una negociación de desarme y, mediante Decreto 128 de 2003, se ampliaron los beneficios judiciales de reinserción para este grupo armado.

Como respuesta al proceso de paz que intentó impulsar el gobierno de Uribe con las Autodefensas, en el año 2003 se firmó el llamado Acuerdo de Santa Fe de Ralito para iniciar el proceso de desmovilización y cese de armas de estos grupos. De este modo, el grupo ilegal solicitó beneficios jurídicos y derechos políticos para postularse a cargos en el sector público como legisladores, alcaldes o gobernadores (EL ESPECTADOR, 2023), (Koessler, 2015) y (Ronderos, 2014). Después de la primera desmovilización en el 2003 de paramilitares en Medellín y en el departamento del Cauca, el senador Antonio Navarro Wolff informó cerca de 600 casos de violaciones al cese al fuego, lo cual puso en tensión y duda el proceso que venía adelantando el gobierno nacional (Sánchez Moncada & et al., 2021).

Con este panorama, tras la muerte repentina de Carlos Castaño y la desaparición de su hermano Vicente Castaño, Salvatore Mancuso asumió la dirección de las AUC, junto con varios líderes paramilitares. Sin embargo, el liderazgo se volvió más fragmentado y caótico, con diferentes bloques y líderes disputando el control del territorio ocupado. Así, Salvatore Mancuso continuó

con la firma de un segundo acuerdo el 13 de mayo de 2004, solicitando una nueva zona de ubicación para seguir con el cese de hostilidades y las actividades pertinentes para la concentración y desmovilización de los miembros de este grupo (Sánchez Moncada & et al., 2021) y (López Hernández & et al., 2010). Este proceso empezó a tener un gran apoyo por parte de integrantes de la Cámara de Representantes, entre estos las por entonces congresistas Eleonora Pineda y Rocío Arias, las cuales propusieron un proyecto de Ley para beneficiar a los narcotraficantes que entregaran bienes en extinción de dominio en el marco de acuerdos de paz, lo que llevó a sospechar sobre la estrecha relación entre estas congresistas, el paramilitarismo y el narcotráfico (Sánchez Moncada & et al., 2021).

En estos momentos, la legitimidad del gobierno estuvo puesta en cuestión dado que los actores de violencia, como la guerrilla o los paramilitares, no solo usaron la violencia como mecanismo para avanzar en sus propios fines, sino que también lo hicieron los actores políticos y legales<sup>44</sup> del gobierno de Uribe. Las élites gubernamentales veían con peligro el auge de la democratización política en el país<sup>45</sup>, por lo que optaron por implementar estrategias de parroquialización del poder, como es el caso de los paramilitares y narco-paramilitares, quienes realizaron varias operaciones masivas de coacción armada y fraude electoral para diseñar y posicionar sus propios distritos electorales. Asimismo, se emplearon estrategias de monopolización de los vínculos institucionales entre el orden subnacional y nacional con el incremento de representatividad en alcaldías y gobernaciones, y albergaron allegados en centros importantes de orden político y social como las universidades públicas, la Fiscalía general de la nación y el DAS, para sus fines personales (López Hernández & et al., 2010).

Según la corporación Nuevo Arcoíris, referenciados por López Hernández & et al., (2010), los actores armados interfirieron de diferentes maneras en la captación y representatividad política en el país, pero todos utilizaron las armas como estrategia violenta. Sin embargo, este poder

---

<sup>44</sup> En su investigación, (López Hernández & et al., 2010) propone comprender, a través de los principios de Gibson, las tácticas de oposición que las élites políticas colombianas elaboraron para frenar la apertura del sistema político surgido de las reformas del proceso constituyente de 1991, así como sus turbias motivaciones que condujeron a relacionarse de manera estrecha con narcotraficantes y otros grupos ilegales. De este modo, para Gibson todos los regímenes democráticos, instituciones o prácticas democráticas no están distribuidas uniformemente por el territorio, y que, por eso, la política territorial es “determinante en la configuración política e institucional resultante” (pág. 39). Esta heterogeneidad está presente en Colombia, pero se le añaden tres más: la economía ilícita del narcotráfico, el conflicto armado y la falta de monopolio estatal de la fuerza y la justicia.

Para Gilbón existen tres estrategias de resistencia contra la democratización: 1. parroquialización del poder. 2. La nacionalización de la influencia, y 3. La monopolización de los vínculos institucionales entre el orden subnacional y nacional. De este modo, en Colombia se enmarcó la resistencia a la democratización con la primera y tercera estrategia; mas sin embargo, esta no solo se hizo por medios políticos, sino violentos, masacrando a la Unión Patriótica y asesinato de varias figuras políticas emergentes. De la utilización de estas estrategias emerge la parapolítica (López Hernández & et al., 2010).

<sup>45</sup> En el 2007 se confirma que las élites regionales buscaron a grupos al margen de la ley para protegerse de las actividades recurrentes de la época: secuestro, extorsión o asesinato, pero también para expandir sus propiedades, consolidar una carrera política y eliminar a sus competidores (López Hernández & et al., 2010).

estuvo para las guerrillas marginado a las regiones y a nivel nacional, mientras que los paramilitares lograron una sólida estructura de poder en lo local, regional y nacional. En 2010 la Fiscalía investigó a 400 políticos de elección popular, de los cuales 102 fueron congresistas, por sus nexos con el narco-paramilitarismo, dando pie a mencionar que una tercera parte de los alcaldes, gobernadores y congresistas de Colombia estuvieron aliados con los paramilitares o los grupos guerrilleros, como menciona López Hernández & et al., (2010).

Las estructuras paramilitares crecieron en influencia desde lo local a lo nacional, logrando obtener una representación significativa en el Congreso, lo cual promovió una negociación política y un proceso de desmovilización favorable para el grupo armado<sup>46</sup>. A finales de julio del 2004, por invitación de las congresistas Eleonora Pineda y Rocío Arias, elegidas para el periodo de 2002 - 2006, se invitó a tres de los altos jefes paramilitares al Capitolio Nacional: Salvatore Mancuso (de las AUC), Iván Roberto Duque, alias “Báez” (del bloque central Bolívar) y Ramón Isaza (de las Autodefensas del Magdalena Medio), para dar dos discursos de 45 minutos los primeros dos, y 10 minutos el tercero<sup>47</sup>. En su intervención, Salvatore Mancuso mencionó que el 30% de los miembros del congreso lograron su cargo gracias al paramilitarismo (López Hernández & et al., 2010), (Ronderos, 2014) y (Sánchez Moncada & et al., 2021).

Sobre la intervención de los jefes paramilitares en el Congreso Abad Faciolince, 2004 citado por Ronderos, (2014) se observó que los casi sesenta congresistas presentes en el capitolio ovacionaron el discurso de Mancuso. Los defensores de la visita de los jefes paramilitares mencionaron que, en ese mismo año, en anteriores sesiones, se presentó Francisco Galán, líder del grupo ELN, ante el poder legislativo para exponer sus puntos de vista, argumentando que “Si pudo venir Galán, qué tiene de malo que vengan las autodefensas” (Ronderos, 2014, pág. 368).

El sin sabor que quedó después de la intervención de los tres jefes paramilitares en el Congreso y su salida precipitada causaron molestia entre la oposición presente. El entonces Congresista

---

<sup>46</sup> Los paramilitares, en colaboración con varios Congresistas, alcaldes y gobernadores se propusieron “refundar la patria” y “firmar un nuevo contrato social” (López Hernández & et al., 2010).

<sup>47</sup> En su intervención, Salvatore Mancuso pidió la creación de cinco nuevas áreas de concentración para los grandes grupos paramilitares involucrados en el proceso de paz, reconoció la responsabilidad de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en todos los crímenes cometidos y se mostró en contra de enviar a sus miembros a prisión. En contraste, Iván Roberto Duque presentó un recuento histórico de la lucha contrainsurgente y la falta de presencia estatal en varias regiones del país, justificando así la presencia de los paramilitares. Animó a la comunidad a respaldar el proceso de paz y elogió al gobierno por sus iniciativas educativas en Santa Fe de Ralito, como expresan (Ungar, Cardona, García, Revelo, & Uprimmy, 2010 citando a la Fundación social, 2005, p. 67).

Gustavo Petro intervino diciendo que “los cabecillas de las autodefensas no se sometieron a la justicia, sino que con su presencia en el Congreso son ellos quienes están sometiendo a la justicia” (Petro, 2004). Por eso, “La sensación [...] que los jefes paramilitares no habían ido al Congreso a dialogar ni a debatir ideas, sino a sentar su posición, reivindicar su historia de acciones criminales y largarse” (Abad Faciolince, 2004) quedó después de la intervención.

Además de las muy cuestionadas declaraciones de Mancuso sobre los nexos de los congresistas con los paramilitares y el narcotráfico, surgieron pruebas confirmatorias de las diferentes investigaciones realizadas en el 2005, por las que se enjuició a decenas de congresistas por su relación con el paramilitarismo, entre ellas a Eleonor Pineda, fue a partir de estos hechos que se acuñó la expresión parapolítica (Koessler, 2015, pág. 150) y (López Hernández & et al., 2010). Los congresistas elegidos en el 2002 y reelegidos en el 2006 con apoyo del narco paramilitarismo obtuvieron el 34 % de las curules. Así se evidenció que “ocho de cada diez congresistas [de los congresistas implicados con el narco-paramilitarismo] entraron a hacer parte de la coalición del presidente Uribe y cogobernaron con él desde entonces” (López Hernández & et al., 2010, pág. 33).

De este modo, como punto de inicio en el capítulo “*De pájaros a “paras”: perspectivas analíticas en los estudios del paramilitarismo en el departamento de sucre (1990-2018)*”, del libro “*Estudios del Paramilitarismo: análisis regionales e investigaciones acerca de la subjetividad paramilitar*” (Sánchez Moncada & et al., 2021), se distingue la parapolítica en dos momentos. Parapolítica temprana y Parapolítica tardía. La primera se centró en la escena local con influencia en las prácticas políticas de las regiones. Allí se presentó un fuerte nexo entre gamonales con grupos de autodefensas u organizaciones violentas que se amparaban en un sistema político basado en prácticas clientelistas. Con relación a la Parapolítica tardía, advierten que fue un fenómeno que alcanzó grandes magnitudes a nivel nacional, involucrando concejales, alcaldes, gobernadores, congresistas y altos funcionarios del Estado.

Para Nieto, (2012) citado por Sánchez Moncada & et al., (2021) en su capítulo de la “Parapolítica en el Meta”, la palabra *Parapolítica* designa una alianza entre el paramilitarismo y la política colombiana, la cual reveló una conformación entre el Estado y los grupos armados internos del país como dos caras de la misma moneda. Su alianza se centró en “la desviación de recursos públicos, las contrataciones públicas fraudulentas, la alteración de los resultados electorales y a eliminación selectiva de varias figuras política” a cambio de bienes y servicios con intereses comunes.

## **La desmovilización paramilitar en Colombia: Una trayectoria de engaños y controversias.**

Algunos procesos de desmovilización paramilitar estuvieron presente a finales de los 80's con las autodefensas del Puerto Boyacá, a cargo de Henry Pérez o el proceso que dejó inconcluso Fidel Castaño en los inicios de los 90's. A pesar de los esfuerzos realizados durante el gobierno de Ernesto Samper (1994 – 1998) y Andrés Pastrana (1998 – 2002) por negociar la paz con las guerrillas de izquierda en el país, como las FARC y el ELN, los grupos a paramilitares no fueron considerados como actores políticos del conflicto armado en esos periodos. Sin embargo, esa mirada cambió cuando el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006) “invitó a los grupos armados en armas a una negociación de paz” (Ronderos, 2014, pág. 350). A partir de la política de “seguridad democrática” implementada durante la presidencia de Uribe, la creación de un acuerdo de paz con el paramilitarismo resultó un beneficio mutuo: para el gobierno, al promover la política de seguridad estatal, y para los paramilitares, al brindar una posibilidad de dejar las armas y entrar en el ámbito político (Koessler, 2015). No obstante, para lograr este proceso de paz, se vio necesario cumplir dos supuestos: el primero centrado en la organización como grupo institucional; y el segundo, separar el paramilitarismo del narcotráfico (Koessler, 2015) y (Ronderos, 2014). Esto último fue el causante de los desafíos entre los distintos miembros paramilitares, porque necesitaban seguir organizados para conservar los beneficios que recibían del tráfico de drogas, lo que condujo al asesinato, como se vio anteriormente, de Carlos Castaño, y una nueva ola de violencia en el país.

Los principales intereses de los jefes y miembros paramilitares en este proceso estuvieron relacionados con iniciar negociaciones que consideraran sus propios beneficios, no los de las víctimas. Por eso, exigieron que el proceso debía estar centrado en tres pilares: que no hubiera cárcel para ningún miembro del grupo criminal, evitar la expropiación de un bien producto de su vida delincencial y que no se aprobara la extradición. A cambio, ofrecieron el desmonte de la organización paramilitar, la entrega del control de fuerza de zonas como Medellín, Sincelejo, Tierralta y el sur de Córdoba, la sustitución de cultivos ilícitos, y el apoyo en la lucha contra la droga y los grupos guerrilleros (Ronderos, 2014).

Con este contexto, para el primero de diciembre de 2002 las AUC anunciaron públicamente el cese al fuego y hostilidades en todo el país, a lo que le siguieron comunicados de diferentes frentes paramilitares como el Bloque Central de Bolívar y la pequeña alianza denominada Alianza Oriente, conformada por las Autodefensas Campesinas de Meta y Vichada (ACMV), las Autodefensas Campesinas del Casanare (ACC) y Frentes Héroes de los Llanos y Héroes de Guaviare (FHLL-HG). Aunque en el panorama discursivo se mencionó un cese al fuego, las

prácticas paramilitares no cesaron, dejando una basta desolación y asesinatos a lo largo del país, que fueron desde el Tolima hasta Tumaco, dando así poca credibilidad al gobierno que encabezó el proceso de paz con los paramilitares.

Para el 15 de julio de 2003, el comisionado Restrepo<sup>48</sup> consiguió la firma de nueve comandantes asociados a las AUC para el inicio de su proceso de desmovilización, lo que se conoce como “Acuerdo de Santa fe de Ralito”. Esta alianza estuvo marcada por el compromiso de los grupos armados de cesar las hostilidades, combatir el narcotráfico y desmovilizar la totalidad de sus miembros de manera gradual. Aunado a esto, el ministro del interior, Fernando Londoño, presentó ante el Congreso un proyecto de Ley de Alternativa Penal que consistía en que se podía pedir a los jueces suspender las penas contra aquellos miembros que cesaran las hostilidades y se comprometieran con un proceso de paz (Ronderos, 2014) o pagar la pena en lugares diferentes a las cárceles colombianas o estadounidenses, ya sea en las viviendas o fincas, con penas de 4, 5 o hasta 8 años, a cambio de quedar libres de toda persecución nacional (Koessler, 2015).

En noviembre del 2003, bajo una cobertura nacional por parte de los principales medios de comunicación del país se realizó el proceso de desmovilización del Bloque Cacique Nutibara, encabezado por Don Berna, con la designación por parte del gobierno del comisionado de la paz el señor Luis Carlos Restrepo (Sánchez Moncada & et al., 2021). El escándalo estalló casi de inmediato cuando en el ex jefe paramilitar Freddy Rendón, alias el “Alemán”, denunció ante el Tribunal Superior de Justicia y Paz en Bogotá que ese proceso de desmovilización fue un montaje orquestado por Don Berna y posiblemente por el ex comisionado Luis Carlos Restrepo<sup>49</sup> para “darles beneficios políticos a los jefes de la Oficina de Envigado”<sup>50</sup> (Verdadabierta.com, 2011) difundiendo “una falsa desmovilización con botas nuevas, donde sectores del alto gobierno, el alcalde, futuros alcaldes, participaron para bajar unos niveles de violencia y dar unos subsidios económicos a miembros de combos” (Verdadabierta.com, 2011).

---

<sup>48</sup> Luis Carlos Restrepo fue comisionado del proceso de paz en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez entre 2002 a 2009.

<sup>49</sup> Actualmente el ex comisionado Luis Carlos Restrepo se encuentra prófugo de la justicia y con una orden de captura internacional por sus posibles implicaciones en el proceso ficticio de desmovilización de un grupo armado.

<sup>50</sup> La Oficina de Envigado fue una oficina de pago y cobro donde se reclutaban jóvenes para convertirlos en sicarios a cargo del narcotraficante Pablo Emilio Escobar en la década de los 80's. En esta oficina se les pagaba a los sicarios por policía asesinado o enemigo ejecutado. Una vez asesinado el capo de la droga, paso a ser dirigida en los años 90's e inicios de los 2000 por Diego Murillo, alias “Don Berna” y el Bloque Cacique Nutibara, quienes establecieron vínculos con ganaderos, empresarios, fuerzas de seguridad de Medellín, entre otras; para combatir la insurgencia, la criminalidad y ser una fuerza de apoyo contra la “criminalidad”, pero era una fachada para encubrir sus crímenes: extorsión, comercio sexual, contrabando, tráfico de estupefacientes, entre otros. (Camargo, L. 2022) Mini-historia de la Oficina de Envigado. Revista Hekatombe. <https://www.revistahekatombe.com.co/mini-historia-de-la-oficina-de-envigado/>.

Con este panorama, se dio inicio al proceso de desmovilización de los grupos paramilitares en Colombia.

En los primeros meses del 2004 varios medios de comunicación publicaron notas informativas señalando a los paramilitares como los principales perpetradores de crímenes y asesinatos mientras estaban en cese de hostilidades, tal fue el caso de la revista Semana con el titular: “¿Cuál cese al fuego?”, del 15 de febrero de 2004. Esto dejó mal posicionado al gobierno de Uribe porque no se exigieron las respectivas investigaciones de esos actos cometidos por las AUC mientras se realizaba el Cese al Fuego. Ante este panorama desolador en el país y evidenciando que se estaba proponiendo un proyecto de Ley que proporcionaba a los grupos paramilitares una amnistía por sus delitos, incluso antes de sentarse a negociar, en el 2004 se retiró la Ley propuesta por Londoño; en su lugar, se inició un debate para la creación de un nuevo proyecto de ley que fuera aceptable para la comunidad internacional desde un punto de vista ético y político, contemplando tribunales judiciales y cárcel para los que cometieron delitos atroces (Ronderos, 2014).

Con la finalización del gobierno de Uribe (2002 -2006) inició el incierto destino de los diferentes grupos paramilitares que habían emprendido su proceso de desmovilización, incluyendo a las AUC. Pero, como menciona Ronderos, (2014) “el gobierno de Uribe había acumulado un considerable capital político gracias a su estrategia de Seguridad Democrática”, que se posicionó como un respaldo para continuar con los distintos procesos de desarme y desmovilización en su siguiente periodo de gobierno (2006 - 2010). Así, para el 25 de julio de 2005, después de candentes sesiones en la Cámara de Representantes, se aprobó la Ley 975 o Ley de Justicia y Paz (Ronderos, 2014).

### **Ley 975 de justicia y paz: La deuda pendiente con la Verdad**

La Ley que aprobó la Cámara de representantes con el visto bueno del Senado tuvo como objeto “*facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley, garantizando los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación*”, obligando a los que se acogieran al proceso a revelar la verdad sobre su pertenencia a los grupos armados, y contribuir a la reparación de las víctimas y a la reconciliación nacional. Además, estableció que los excombatientes postulados podían tener penas alternativas entre cinco y ocho años de cárcel. Esta Ley no solo acogió a las AUC, sino que también benefició a algunos guerrilleros y desmovilizados individuales (Ministerio de Justicia y del Derecho, 2015).

Como la Ley fue aprobada, no obligó a los paramilitares, según menciona Ronderos, (2014) a “confesar toda la verdad ni a entregar todos los bienes para obtener penas alternativas”. Este vacío legal promovió la desmovilización entre el 2003 y 2006 de 36 bloques paramilitares, para un total de 31.670 hombres y mujeres en todo el territorio nacional (Ministerio de Justicia y del Derecho, 2015), sin que vieran problemas al momento de pagar sus crímenes o seguir teniendo sus propiedades.

De acuerdo con el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) realizada en el transcurso del proceso de desmovilización de los grupos paramilitares, de los 31.670 desmovilizados desde el 2003 hasta el 2006, solo “2.695 manifestaron interés en acogerse a los beneficios de la Ley de Justicia y Paz” (CIDH, 2006). No obstante, de los hombres desmovilizados hasta ese momento, no se sabía a ciencia cierta si todos lo que estaban en la lista habían pertenecido a las filas o si se presentaron para inflar las cifras del éxito del proceso (Ronderos, 2014) y (Koessler, 2015).

No obstante, para mayo del 2006, la corte constitucional de Colombia revisó la Ley de Justicia y Paz encontrando varios vacíos normativos que beneficiaban a los victimarios en detrimento de las víctimas. Tras un análisis detallado de la Ley, se derogaron algunos apartes que otorgaban excesivos beneficios a los victimarios, argumentando que quienes se acogieran a la ley debían cumplir con la confesión total de los delitos, la reparación, la verdad y abstenerse de reincidir en delitos. Así, de las tres condiciones por una “desmovilización digna paramilitar” que soñaba Carlos Castaño<sup>51</sup>, solo les quedaba a las AUC la no extradición (Ronderos, 2014). Sin embargo, al ser reelegido Álvaro Uribe Vélez como presidente, entre el 2006 y el 2010, ordenó la captura y traslado de los jefes paramilitares a un centro de reclusión en La Ceja, Antioquia, argumentando que no cesaron de delinquir (Ronderos, 2014) y (Koessler, 2015).

Como estrategia táctica, los jefes paramilitares desmovilizados anunciaron el 23 de noviembre de 2007 que iban a contar toda la verdad de su surgimiento, financiamiento, acciones criminales perpetradas hasta la fecha, entre otros detalles, pero solicitaron la constitución de una Comisión Civil de la Verdad que recibiera sus testimonios, más allá de la justicia transicional que tendrían que enfrentar después. Esta solicitud de los exjefes paramilitares le cayó como un balde de agua fría al gobierno de Uribe, o tal vez fue que este interpretó mal la situación, pero, en todo caso, produjo que a la semana siguiente se trasladara a los principales jefes a una cárcel de máxima

---

<sup>51</sup> Las condiciones que soñaba Carlos Castaño para la desmovilización paramilitar eran: Libertad, no extradición y reservación de bienes (Ronderos, 2014).

seguridad, y su posterior extracción a los Estados Unidos el 13 de mayo de 2008 (Ronderos, 2014).

### **Salvatore Mancuso<sup>52</sup>, de terrateniente a jefe paramilitar colombiano**

Uno de los principales cabecillas del paramilitarismo en Colombia, a parte de los ya mencionados Henry Pérez y los hermanos Castaño, fue Salvatore Mancuso. Conocido afectuosamente como el mono Mancuso, por sus más allegados, nació en el seno de una familia cordobesa en 1964, siendo el hijo de un inmigrante italiano y una monteriana de familia prestigiosa. En los años venideros, esta familia conformó un hogar de seis hijos, destacándose por una alta influencia económica y política en las esferas sociales, gracias a “*sus empresas de motores y repuestos para embarcaciones*” y las “*uniones matrimoniales de los jóvenes Mancuso con destacados apellidos de la sociedad*” (Cepeda & Rojas, 2008, pág. 57) en la región.

Antes de convertirse en un líder paramilitar destacado, la vida de Mancuso transcurrió como cualquier otra vida de los jóvenes colombianos con posibilidades económicas para estudiar. Inicialmente cursó su bachillerato en el colegio Juan XXIII, dirigido por los hermanos de la Salle, en Montería. Posteriormente, amplió sus estudios académicos al cursar el idioma inglés en la Universidad de Pittsburg en Estados Unidos, así como administración agropecuaria y algunos estudios en ingeniería civil, en la Universidad Javeriana, aunque no terminó esta última.

Tiempo después Mancuso volvió a Córdoba para tomar la iniciativa de combatir al Ejército Popular de Liberación (EPL), dado que recibió información de las actividades extorsivas de este grupo subversivo a familiares y hacendados de la zona. No obstante, ya que para esa época existieron familias adineradas que poseían equipos de seguridad privada, con vínculos entre paramilitares, oficiales del ejército y ganaderos, halló en ellos el camino para su posterior incursión en el paramilitarismo (Cepeda & Rojas, 2008).

Los inicios de Mancuso en el crimen organizado, según él, se justificaron por las situaciones contextuales que se presentaron en los alrededores de Córdoba, lugar donde tenía la mayoría de sus propiedades. En la sesión I de la Audiencia única de verdad plena del 10 de mayo de 2023 reveló que colaboró desde 1992 con la Brigada XI del Ejército colombiano, guiando y apoyando

---

<sup>52</sup> La vida de Salvatore Mancuso y su relevancia para esta investigación resulta fundamental, especialmente debido a las similitudes entre las acciones llevadas a cabo por este individuo y el personaje Salvo Castelo en la obra dramática "Labio de Liebre". Aunque existieran otros actores del conflicto armado colombiano con una importancia histórica similar, las prácticas evidenciadas en la obra dramática resaltan la pertinencia de analizar específicamente la trayectoria de Mancuso en este contexto.

actividades de rastreo y seguimiento, tanto a civiles como posibles guerrilleros, con el fin de erradicar la influencia de los grupos subversivos en la zona (JEP COLOMBIA, 2023) y salvaguardar las propiedades de los grandes terratenientes cordobeses. Las prácticas recurrentes de la guerrilla del EPL en este sector incluyeron extorsiones, robos de ganado, secuestros e intimidaciones contra los grandes propietarios de fincas. Por consiguiente, Mancuso percibió la solicitud del Ejército nacional como una oportunidad para combatir el crimen guerrillero (Cepeda & Rojas, 2008, pág. 60), involucrándose no solo como guía, sino también como paramilitar.

Su rol de informante le otorgó la responsabilidad de vigilar Montería y Córdoba recibiendo y proporcionando información sobre los mensajes interceptados de los grupos insurgentes, así como la identificación de sus posibles intermediarios o colaboradores. Aquellos implicados o señalados fueron sometidos a interrogatorios con el fin de “obtener la máxima cantidad de información”, y posteriormente los asesinaron (JEP COLOMBIA, 2023). Esta colaboración con el Ejército le proporcionó una formación militar que abarcaba desde las estrategias militares hasta las tácticas contrainsurgentes, habilidades que fueron fundamentales en la consolidación y formación de los futuros grupos paramilitares a su cargo.

Posteriormente, Mancuso ingresó al mundo de las autodefensas con un grupo especial que reunía las fuerzas de los grandes ganaderos de la región, policías, soldados activos y soldados retirados para cuidar y velar por la seguridad de las haciendas y combatir a la guerrilla. Su influencia y la presencia de otros grupos en la región llevaron a la creación de las “Autodefensas Unidad Campesinas de Córdoba y Urabá” (ACCU). Allí ocupó el cargo de segundo al mando, después de Carlos Castaño (CNN Español, 2023) y (VerdadAbierta.com, 2008), y para el año 1994, Mancuso comandó el Bloque Norte, el Bloque Córdoba, el Bloque Montes de María y el Bloque Catatumbo de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) fundadas en 1997 por los hermanos Castaño, el mismo Mancuso y Jorge 40 (Caicedo & Méndez, 2013, pág. 24) y (Sánchez Arévalo, 2020).

Además de esto, Mancuso fundó una Convivir en Tierralta, Córdoba, en el año de 1995, denominada Horizonte Limitada, respaldada por Guillermo Torres Conde y Pablo Enrique Triana Pernet, ganaderos de la región. Esta Cooperativa facilitó su actividad delictiva, dada su finalidad como ente financiador del grupo paramilitar y por la efectividad, en alianza del ejército y la policía, que prodigaba la Ley. En un documento expedido por Herman Arias Gaviria, quien fue por aquel entonces el superintendente de Vigilancia y Seguridad Privada en el gobierno de

Samper (1994 – 1998), se dio vía libre a la Convivir. Gaviria aseguró que “*Cumplieron con los requisitos que se establecieron para la creación de las convivir, Mancuso en ese momento no tenía antecedentes judiciales y tuvo una recomendación de la brigada como persona honorable*” informó (Sánchez Arévalo, 2020) en la columna del Espectador.

Conocido como el capo de la guerra colombiana y uno de los hombres más crueles del conflicto armado, Mancuso lideró y ordenó extorsiones, desapariciones, despojo de tierras, desplazamientos, secuestros, homicidios y masacres, señalándosele en más de 60.000 hechos delictivos, en los que se incluyen tanto los directos como los ocurridos bajo su línea de mando. Fue implicado, como se mencionó, en varias masacres a lo largo y ancho del país, entre las que destacan la del Salado, con más de 100 personas asesinadas según la Fiscalía (El Tiempo, 2008), el Aro con 17 muertos, Mapiripán con más de 45 víctimas según (Unidad para las víctimas, s,f), aunque algunos habitantes de la zona alegan que la cifra supera el centenar, entre otras (Cepeda & Rojas, 2008) y (Caicedo & Méndez, 2013).

Mancuso también se involucró en acciones relacionadas con ejecuciones extrajudiciales en sus primeras etapas como coordinador de la Convivir Horizonte Limitada. En sus declaraciones ante la JEP (JEP COLOMBIA, 2023) reveló que trabajó en colaboración con el teniente Daladier Rivera Jácome, líder del pelotón especial Espada 1 de la policía y con otros jefes paramilitares, coordinando diversas acciones vinculadas a los llamados falsos positivos en las regiones de Córdoba y Urabá, pasando civiles asesinados como guerrilleros caídos en combate (min 3:07, 03).

En el año de 1999, mientras Mancuso ejercía como comandante del Bloque Norte, fue asignado como estratega en la consolidación de un puente entre Urabá y Catatumbo, abarcando los municipios de El Carmen, Convención, Teorama, El Tarra y Tibú (Norte de Santander). Esta iniciativa tuvo como objetivo dividir el norte y el nororiente del centro del país, así como penetrar las retaguardias de la guerrilla en el sur y el oriente, asegurando la dominación del paramilitarismo en las zonas del norte del país (Caicedo & Méndez, 2013).

Posteriormente, en el año 2001, Mancuso participó en una reunión con 32 políticos<sup>53</sup> de la costa caribe y varios jefes paramilitares con el propósito de obtener el respaldo de las “elites

---

<sup>53</sup> Según mencionan Cepeda & Rojas, (2008) una gran parte de los asistentes era del departamento de Córdoba. Entre ellos estaban compañeros de campaña electoral del candidato Álvaro Uribe Vélez; además estaban “aspirantes al Congreso de la República, la concejal de Tierralta, Eleonora Pineda, y el representante a la Cámara, Miguel Alfonso de la Espriella; el gobernador de Córdoba, Jesús María López Gómez, y su sobrino, el senador liberal, Juan Manuel López Cabrales; el representante a la Cámara y luego senador uribista, Reginaldo Montes; el representante a la Cámara, Luis Carlos Ordosgoita;

regionales” para consolidar un proyecto político que “expresara” los intereses de las Autodefensas Unidad de Colombia. Durante este encuentro se firmó el documento del Pacto de Santa Fe de Ralito<sup>54</sup>, que tuvo como propósito “refundar la patria”, “crear un nuevo pacto social” y “construir una nueva Colombia” (Cepeda & Rojas, 2008, pág. 84) proyectando los próximos gobiernos en la región. Según investigaciones y detenciones posteriores se evidenció que el compromiso fue efectivo, llegando a tener el control del 35% del Congreso, dado que a todos los firmantes del documento les fue bien electoralmente.

Con semejante trayectoria pasó de ser el influyente y bien apreciado “Mono Mancuso” en la región norte de Colombia, a ser conocido por varios entes nacionales e internacionales bajo los alias de “Santander Lozada”, “El mono”, “José Manuel” o “El Cacique” con más de 57 órdenes de captura vigentes al 2024. En estas épocas, con otros dos jefes paramilitares, hizo su incursión en la Catedral Primada de la democracia en Colombia (el Congreso), siendo respaldado por la comunidad monteriana mediante una “*una multitudinaria manifestación de despedida, con pancartas y saludos de buena suerte y agradecimiento*” (Cepeda & Rojas, 2008, pág. 103), y alabado como el Salvatore “El Salvador”.

En la Plaza de Bolívar en Bogotá D.C., desde el Parlamento, diversos grupos de personas, transportados en buses desde Córdoba, manifestaron su respaldo a las AUC, mientras que al recinto de la democracia llegaban los altos jefes del paramilitarismo para presentar su postura política como movimiento contraguerrillero. Concurrentemente, un centenar de organismos de víctimas intentaban acceder a la Plaza de Bolívar para reclamar justicia por los actos cometidos por los paramilitares, enfrentándose a la resistencia de simpatizantes de las AUC y a un esquema de seguridad compuesto por cerca de 1.000 policías (Cepeda & Rojas, 2008).

Durante este evento, Salvatore Mancuso, al igual que sus compañeros paramilitares, pronunció un discurso de 10 páginas donde expresó, muy someramente, su deseo de un verdadero proceso de paz. En sus palabras afirmó:

---

el representante liberal a la Cámara, Fredy Sánchez; el suplente del senador y jefe del Partido Conservador Julio Manzur, Rodrigo Burgos de la Espriella; el ex alcalde de Chinú, Córdoba, y suplente a la Cámara de Representantes, Luis Álvarez; el líder conservador, José de los Santos Negrete; el ex diputado conservador, Álvaro Cabrales Hodge; el director de la Corporación Autónoma de los Valles del Sinú y San Jorge e hijo del dirigente ganadero Rodrigo García, Jaime García; el columnista de El Meridiano de Córdoba, Antonio Sánchez; el alcalde de Tierralta, Sigifredo Sénior y su secretario de Planeación, Marciano Argel; el alcalde de Pueblo Nuevo, Córdoba, Ricardo Barrera Gallón, y el aspirante a esa misma alcaldía, Alfredo Padilla Eljach; el alcalde de San Antero Wilmer Pérez, y su asesor, Germán Ortiz” (Pág. 85).

<sup>54</sup> Hay que diferenciar el “pacto Santa fe de Ralito” con el “Acuerdo de Santa fe de Ralito”. El primero fue un documento firmado por la élite, políticos y paras colombianos para gobernar el país; y el segundo, en un documento suscrito entre el gobierno nacional y las AUC para entrar en negociación de paz, cese al fuego y desmovilización del grupo armado.

*Vengo en irrenunciable misión de paz desde Santa Fe de Ralito, donde, con la bendición de la Iglesia Católica y el apoyo de la OEA, de la comunidad internacional, del gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez y del Pueblo Colombiano, dimos inicio formal a este histórico proceso de paz* (Mancuso Gómez, 2004).

Sin embargo, tanto el discurso de Mancuso como el de sus compañeros paramilitares tuvieron como objetivo principal “*exponer la justificación de lo que llamaron su “gesta patriótica y heroica” y reclamar medidas de indulto general*” (Cepeda & Rojas, 2008, pág. 104). El control de los paramilitares en el congreso provocó que 60 congresistas ovacionaran la presencia de los líderes paramilitares en el Congreso. Además, el portavoz de Córdoba ante el Congreso, el ganadero Benito Osorio Villadiego, expresó su aprobación, mencionando: “*Celebro la participación de las AUC en el Congreso y pienso que Salvatore Mancuso hizo una excelente disertación, lo mismo que ‘Ernesto Baéz’*” (Cepeda & Rojas, 2008, pág. 104) citando la revista Semana, (2007).

Como se mencionó en el apartado correspondiente, la desmovilización de los grupos paramilitares se concretó mediante el Acuerdo de Santa Fe de Ralito, suscrito en Tierralta, Córdoba, en el año 2003, amparados bajo la Ley de Justicia y Paz promovida por el programa de gobierno de la seguridad democrática de Álvaro Uribe Vélez (Ronderos, 2014). Durante el periodo comprendido entre el 2004 y el 2006, aproximadamente 30.944 miembros, incluyendo tanto a hombres como mujeres de diversas regiones del país, se desmovilizaron, dejando sus armas y acogidos a la Ley de Justicia y Paz, entre ellos, 1.400 combatientes se desmovilizaron bajo la dirección del jefe paramilitar Salvatore Mancuso. Este acto se realizó en la finca Brisas de Sardinata, localizada en el corregimiento Campo Dos del municipio de Tibú, en Norte de Santander, marcando un significativo proceso de desarme en esta área debido a su prolongada historia en el conflicto armado (SEMANA, 2004).

Luego que el gobierno de Uribe se dio cuenta que el proceso de desarme con los paramilitares no tuvo el fruto proyectado, como se mencionó en un anterior apartado, y la extradición de los jefes paramilitares a Estados Unidos por solicitud del presidente fue inminente, Salvatore Mancuso, en la audiencia pública del 10 de mayo de 2023 informó que para su extradición había enviado una carta de derecho de petición al presidente Álvaro Uribe solicitando respuesta del porqué lo extraditaría, dado que no estuvo incumpliendo los acuerdos, a lo cual el presidente informó que no lo extraditaba porque había incumplido los acuerdos, sino para impresionar como presidente (JEP COLOMBIA, 2023).

Así, en la madrugada del 13 de mayo del 2008, sin previo aviso, fueron trasladados a la ciudad de Bogotá, específicamente al aeropuerto de CATAM, para ser extraditados a Estados Unidos. Los jefes paras extraditados fueron los siguientes: Don Berna, Pablo Sevillano, Cuco Vanoy, Jorge 40, Hernán Giraldo y Salvatore Mancuso (Ronderos, 2014) y otros ocho cabecillas (EL ESPECTADOR, 2008). Esta extradición no se justificó o no tuvo el propósito de hacer pagar a los paras por las atrocidades cometidas a las víctimas del conflicto armado, sino por tráfico de estupefacientes a Estados Unidos y Europa (El País, 2009).

Salvatore Mancuso, exjefe paramilitar, regresó a Colombia el 27 de febrero de 2024, tras cumplir una condena de 15 años y 10 meses de prisión por narcotráfico. Su llegada al país desató una ola de debates sobre cuál jurisdicción debía encargarse de su estado, entre la justicia ordinaria, Justicia y Paz, y la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), todas interesadas en continuar los procesos en su contra. A pesar que Mancuso fue liberado en el mes de julio tras ser nombrado por el presidente Gustavo Petro gestor de Paz, la Corte Suprema de Justicia Colombiana denegó la libertad del ex jefe paramilitar el 13 de noviembre de 2024. La justificación de la Corte Suprema se centró en que la resolución que lo designó como gestor de paz no estableció un lapso de tiempo para esta labor, generando confusión y preocupación entre las víctimas. Este fallo se realizó a partir de la decisión del presidente, quien nombró el pasado 8 de noviembre a 18 exjefes paramilitares, incluidos Mancuso para esta tarea<sup>55</sup> (Swissinfo., 2024). Esta medida provocó en el país una fuerte controversia por la gravedad de delitos imputados a estos ex líderes, y por la poca colaboración que muchos de ellos brindaron a la justicia.

---

<sup>55</sup> De acuerdo con lo mencionado por (Prada Lugo, 2024), los exjefes paramilitares que se nombraron fueron: Carlos Mario Jiménez, alias *Macaco*; Diego Fernando Murillo Bejarano, alias *Don Berna*; Hernán Giraldo, alias *Taladro*; Heberth Veloza García, alias *HH*; Rodrigo Tovar Pupo, alias *Jorge 40*; Rodrigo Pérez Alzate, *Julián Bolívar*; Luis Eduardo Cifuentes Galindo, alias *El Águila*; Manuel de Jesús Pirabán, alias *Pirata*; Juan Francisco Prada Márquez, alias *Juancho Prada*; José Baldomero Linares, alias *Guillermo Torres*; Freddy Rendón Herrera, alias *El Alemán*; Edward Cobos Téllez, alias *Diego Vecino*; Héctor Germán Buitrago, alias *Martín Llanos*; Ramón Isaza, alias *El Viejo*; Arnubio Triana Mahecha, alias *Botalón*; Ramiro Vanoy, alias *Cuco Vanoy*; Héctor Buitrago Rodríguez, alias *El Patrón*; y Salvatore Mancuso.

## ACTO TERCERO

### APUESTA TEÓRICA DE LA INVESTIGACIÓN

El siguiente apartado se dividirá en cinco momentos a saber: en el primero se presentará los conceptos relacionados con las esferas de reconocimiento postulados por (Honneth, 1992). En un segundo momento se presenta las nociones de memoria, memoria individual, colectiva y social postulada por (Acosta, 2019), (Jelin , 2002) y (Reyes M. , 2009); en un tercer momento se esbozan los rudimentos de la teoría semiótica de la transposición, centrada en el estudio de las transformaciones enunciativas, retóricas y temáticas que acaecen cuando un texto migra de un lenguaje o de un género a otro (Traversa, 2014), (Steimberg , 1998) y (Verón E. , 1993), y se añade un apartado sobre el género del terror; en un cuarto momento se realiza una caracterización semiótica de un texto dramático con base en autores como (Aristóteles, 1974) y (García Barrientos, 2012); en un quinto momento se hace la caracterización semiótica del género o formato de la novela gráfica con referentes como (Hatfield, 2013), (García S. , 2010), entre otros autores.

#### **Teoría del reconocimiento desde la perspectiva de Axel Honneth**

El presente apartado aborda las concepciones de la teoría del reconocimiento y su papel esencial en la filosofía práctica y, en especial, en la teoría ética contemporánea. Así, a lo largo de la historia de la filosofía, desde los antiguos griegos hasta la filosofía kantiana, varios pensadores se dedicaron a explorar la ética de las acciones humanas y sus implicaciones sociales; sin embargo, ninguno de ellos logró establecer “el principio del reconocimiento como tal en la piedra fundamental de la ética, naturalmente con la gran excepción de Hegel, quién, en este sentido, fue un predecesor solitario” (Honneth, 1999, pág. 176).

Hegel dedicó su juventud a reconstruir un proyecto de desarrollo histórico de la eticidad<sup>56</sup> humana en colaboración con el concepto de “reconocimiento”, llegando a la idea de que “la autoconciencia de los hombres depende de la experiencia del reconocimiento social” (Honneth, 1999, pág. 176). El análisis del progreso de su postulado filosófico, respecto a la conexión entre autoconciencia y reconocimiento intersubjetivo, así como las dinámicas de cambio existentes entre la adquisición intersubjetiva de la autoconciencia y el desarrollo moral de las sociedades en su totalidad, condujo al núcleo de su paradigma de una “lucha por el reconocimiento”, en el cual afirmó que “el desarrollo ético se produce a lo largo de una serie de tres modelos de

---

<sup>56</sup> Entendida como esa relación entre individuos interesados y la comunidad intersubjetiva.

reconocimiento (...) que conducen a los sujetos a la confirmación de sus pretensiones de identidad” (Honneth, 1999, pág. 176).

Es decir que, por un lado, el autor piensa que la posibilidad de desarrollar una perspectiva ética sobre sí mismo depende del tipo de interacciones que se alcancen con los demás; pero también piensa que no se trata sólo de un proceso individual, sino que lo que llamamos las identidades sociales dependen de los procesos de reconocimiento social, político y jurídico.

En su concepción original, Hegel evocó tres formas de reconocimiento recíproco en la división de la sociedad: primero, el reconocimiento “jurídico”, que se aproximaba a la idea Kantiana sobre el respeto moral; segundo, el reconocimiento del “amor”, lo que planteaba Hölderlin en su filosofía de la unificación, donde expresaba que los sujetos se identifican entre sí en sus propias necesidades naturales, lo que les brindaba una sensación de seguridad; y tercero, el reconocimiento estatal, que ayudaba a los sujetos a salvaguardar las acciones que producen el orden social (Honneth, 1999). Estas tres distinciones de reconocimiento fueron retomados y diferenciados en el libro *Filosofía del derecho Hegel*, (1968), en donde el autor las dividió en tres categorías: *la familia, la sociedad burguesa y el Estado*. Las definiciones dieron la posibilidad de desarrollar un sistema filosófico práctico, como dice Hordimon, (1995) citado por Honneth, (1999) de la filosofía del reconocimiento.

En la actualidad, al tener un panorama sobre lo que se entiende por moralidad con relación al concepto “reconocimiento”, se suele empezar analizando las situaciones y fenómenos de las “heridas morales” como hace mención Honneth, (1999) al citar a Honneth, (1992) y Wingert, (1993). Por lo que, los diferentes hechos presentados como injustos moralmente y que son una falta moral a la víctima, y no un accidente o solo una coacción, pueden estar compuestos por la degeneración o privación del reconocimiento, tal sería el caso de la ausencia del reconocimiento de Salvo Castelo a la familia Sosa en el texto dramático “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*” de Fabio Rubiano.

Para la conexión entre las heridas morales y la negación del reconocimiento, Honneth, (1999) mencionó que se constituye la vulnerabilidad de los seres vivos cuando en su reflexión sobre su bienestar no pueden aclarar en qué son perjudicados o dañados. O, si se tiene claridad de las heridas morales, no se tiene pleno conocimiento de qué las origina, dado que en las relaciones intersubjetivas consigo mismo, y con otros, se necesitan las afirmaciones necesarias para develar qué lo perjudica. Es así como, una herida moral representa “un acto de daño personal”

(Honneth, 1999, pág. 179) porque ejerce en el sujeto una afectación tal que lo priva o le niega el reconocimiento.

El reconocimiento tiene que ver con que se perciba como valiosa la existencia de alguien o de un grupo social, que se haga manifiesto que su vida importa y que lo que hace o representa tiene valor. Y esto es algo que va del reconocimiento al derecho a la vida misma, como al respeto, a que no se ejerza menosprecio, desdeñamiento, indiferencia, y mucho menos que se atente contra su imagen social y moral o no se valoren sus contribuciones o realizaciones humanas o que se atente contra su integridad física. Por eso, ser reconocido es algo determinante para la vida humana buena, satisfactoria, plena, etc., y no ser reconocido, en los aspectos básicos en la vida personal y social, puede atentar contra el desarrollo de una vida. Por eso el no ser reconocidos produce heridas morales.

Las heridas morales son sentidas con más ahínco en la medida que el afectado tenga una relación cercana (relación práctica) consigo mismo, generando una esfera moral que es percibida y creada a partir del punto de vista de ese sujeto afectado. Esta relación práctica produce un estado que contempla un tipo de injusticia, que corresponde a un tipo de daño psíquico del sujeto. Honneth habla de tres niveles de relación práctica consigo mismo (autoreferencia)<sup>57</sup>: Confianza de sí, la cual se refiere al tipo de seguridad primigenia que tiene todo sujeto al valorar las necesidades básicas y naturales. Estimación de sí, que es un segundo nivel de autoreferencia práctica al nivel de seguridad en la valoración de la formación de los propios juicios. Y, por último, el nivel denominado Sentimiento de Autovaloración, el cual se presenta como ese aspecto de la conciencia que posee “capacidades preciosas y útiles” (Honneth, 1999).

Los tipos de heridas morales que se deben considerar son las producidas al no disponer del “bienestar físico”, como no ser víctima de asesinato, de tortura, de violación, entre otros; pues estas agresiones provocan, además de sufrimiento, desvalorización de uno mismo y desconfianza en los demás. Otro tipo de herida moral sería el irrespeto de la “autoconciencia de las personas”, en donde se pierde el respeto por nosotros mismos, puesto que prima el valor que le damos a nuestros juicios por los juicios de otras personas, pero si todo lo que decimos es desdeñado, negado, menospreciado, se destruye cualquier posibilidad de autoconfianza. Una

---

<sup>57</sup> La "autoreferencia" significa siempre la conciencia o el sentimiento que una persona posee de sí misma considerando las capacidades y derechos que le corresponden, (Honneth, Reconocimiento y obligaciones morales, 1999) citando a Habermas, 1992 y a Tugendhat, 1986)

última manera de percibir una herida moral es mediante la humillación o irrespeto al no tener, bajo ninguna posibilidad, el reconocimiento de las capacidades de los sujetos, ocasionando una yaga de no pertenencia a una sociedad concreta (Honneth, 1999), esto acontece cuando nuestros aportes, nuestras realizaciones humanas —en los múltiples campos de la sociedad y la cultura— son menoscabados; incluso cuando nuestras formas de vida colectiva o nuestras identidades morales y políticas —y hoy diríamos también estéticas— se ven desvalorizadas, negadas, perseguidas o hasta aniquiladas.

Estas heridas morales, como la humillación o la ofensa, se refieren a un reconocimiento negado que designa, no tanto una forma de injusticia, sino una conducta dañina hacia uno mismo generada por la interacción con otros sujetos. De esta manera, a partir de la postulación sistemática de Hegel y la psicología de Mead, se considera que la individualización del sujeto es “un proceso en el que el individuo puede conseguir una identidad práctica conforme es capaz de cerciorarse del reconocimiento de sí mismo a través de un círculo creciente de interlocutores” (Honneth, 1992, págs. 80-81) creciendo progresivamente en la medida de sus interacciones intersubjetivas, pero volviéndose dependiente progresivamente de sus relaciones de reconocimiento que su entorno les proporciona, provocando una vulnerabilidad en los seres humanos, pues cuando eso que es constitutivo de su ser, de su identidad social y moral no está presente, o incluso cuando se trata de un ejercicio de desvalorización constante, esa vulneración adquiere la forma del “desprecio”. Es decir, dependemos del reconocimiento del otro para afirmarnos subjetivamente, pero en el momento de estar sometidos a la negación constante de ese reconocimiento, se es víctima del desprecio que nos mina profundamente como personas y como grupos sociales.

Las maneras de cómo se percibe cada ser humano, de acuerdo con las normas y estándares sociales permitidos, dependen de la percepción que tienen los otros sobre uno, pero existe la posibilidad de una ruptura de la identidad de los sujetos, cuando nuestras vidas son sometidas al desprecio. Este concepto puede abarcar varios niveles de herida psíquica de una persona según qué características de personalidad tenga, según cómo se reciban estas afrentas y en qué modos de interpretación emergen. Así, para Honneth, (1992) existen tres tipos de desprecio que se diferencian según el grado de perturbación en la relación práctica del sujeto consigo mismo, cuando es privando del reconocimiento en algunos deseos, aspiraciones o pretensiones de identidad.

Los primeros tipos de desprecio se refieren a aquellas prácticas que están estrechamente ligadas al daño, perturbación o degradación física de la persona, donde se le priva de toda libertad sobre su cuerpo, sometiéndola no solo al dolor físico en sí mismo, sino también al sentimiento de estar expuesta e indefensa ante la voluntad de otra persona, a lo que se denominada metafóricamente como “muerte psíquica” (Honneth, 1992, pág. 83). Estos tipos de desprecio hacen emerger una vergüenza social, pérdida de confianza en el mundo que lo rodea y una pérdida de confianza en sí mismo. Estos pasajes nos remiten, inevitablemente, a muchos de esos vejámenes a los que han sido sometidas, y siguen siéndolo, las víctimas en Colombia.

Otro tipos de desprecio, que aluden a lo personal, surgen a partir de la forma de humillación que afecta sus maneras de percibir las normas y leyes o lo que se podría decir “manera que quede estructuralmente excluido de la posesión de determinados derechos<sup>58</sup> dentro de una sociedad” (Honneth, 1992, pág. 81); ocasionando, en igual medida, una percepción de que los derechos no son equiparables para todo los sujetos sociales y que exista un sentimiento de no poseer el “status” en la igualdad de derechos, así como un sentimiento de poco valor de los mismos, a estos se les denomina metafóricamente como “muerte social” (Honneth, 1992, pág. 83), algo que es, lastimosamente, muy palpable, para muchas personas y grupos sociales en nuestro país. Una vez que los derechos son privados emerge una pérdida de autoestima en el sujeto, lo que conlleva a su incapacidad de sentirse y referirse a sí mismo como un sujeto en igualdad de derechos. De esto, dice el autor, que el reconocimiento que se le quita a una persona mediante este tipo de desprecio es “el respeto cognitivo de una capacidad de imputación moral” (Honneth, 1992, pág. 82) —esa capacidad mental e intelectual de ser responsable moralmente de sus acciones—, las cuales han sido adquiridas únicamente en procesos de interacción social a lo largo de su vida.

De este tipo de desprecio emerge un tipo de humillación que hace referencia a la ausencia de aprecio social de los individuos o grupos, lo cual se traduce en “ofensa” o “deshonra”. El “status”, el cual es atribuido a una persona, se entiende como la valorización social dentro de los marcos de una tradición cultural de una sociedad; si esta valorización descalifica formas de vida, creencias individuales, etc., al considerarlas de menor valor, entonces privaría al individuo afectado de cualquier posibilidad de atribuir un valor social a sus propias capacidades. La degradación valorativa tiene como consecuencia que sus capacidades dentro de una comunidad

---

<sup>58</sup> Por derechos (Honneth, 1992) los entiende como aquellas pretensiones individuales con las que puede contar legítimamente una persona para su realización social, dado que participa en su organización institucional con los mismos derechos como miembro pleno de una comunidad.

no tengan ninguna apreciación positiva, lo que genera una “pérdida de autoestima personal y de la oportunidad... de poder comprenderse a sí mismo como un ser apreciado por sus cualidades y capacidades características” (Honneth, 1992, pág. 82) o como se le denomina metafóricamente “ultraje”. Así, se genera una privación del reconocimiento entendida como “la aprobación social a una forma de autorrealización que ella misma tuvo que encontrar fatigosamente con ayuda tan sólo del estímulo creado por la solidaridad del grupo” (Honneth, 1992, pág. 83).

Los tres tipos de patrones de reconocimiento, mencionados por Honneth, (1992) y aludidos por las posturas pioneras de Hegel y Mead, guardan una relación con formas de desprecio. De este modo, al reconocimiento denominado “*Amor*” se le asocia con el desprecio metaforizado como “muerte psíquica”; al segundo, el “*Derecho*”, le concierne el desprecio llamado “muerte social”; y al tercero, el reconocimiento “*Solidaridad*”, se relaciona con el desprecio denominado “*Ultraje*”.

Los criterios de reconocimiento previamente mencionados establecen los requisitos fundamentales para las interacciones humanas, donde las personas pueden confiar en su propia dignidad e integridad; significando, con esto último, que un sujeto puede sentirse apoyado y respaldado por la sociedad en todo el espectro de sus relaciones prácticas consigo mismo experimentando confianza al referirse a sí mismo mediante modos positivos como la autoconfianza, la autoestima y el autoaprecio (Honneth, 1992). Pero cuando todo esto es negado, llegando incluso a prácticas de prescripción y hasta de aniquilamiento, es el desprecio lo que signa las relaciones personales, sociales o políticas, convirtiéndose en una manifestación de degradación moral.

### **El sentido de la memoria**

En algunas consideraciones se ha distinguido el recuerdo de la memoria, considerando al primero como ese acto del recordar o como el hecho de lo recordado; mientras que, en el segundo, se le ha categorizado como esa función de la capacidad del sujeto. Estas dos posturas se han pensado desde la antigüedad (Ferrater Mora, 1971).

Para Platón, la memoria se vinculaba con la facultad de un recordar sensible, mientras que el acto de recordar era ese acto espiritual por medio del cual el alma ve en el acto sensible lo inteligible. En contraste, San Agustín consideró que la memoria era el alma misma en tanto acto que recuerda, no como operación diferenciadora una de la otra, sino que el alma es en tanto

recuerda. René Descartes, por su parte, vio necesario distinguir la memoria como conservación del pasado y la memoria como ese reconocimiento del pasado (reminiscencia). Más adelante, Henri Bergson profundizó en la memoria clasificándola en dos tipos; memoria-hábito, [memoria corporal dirían los practicantes de las artes escénicas] y memoria representativa, que sería esa “memoria pura”, una forma más elevada y pura de la memoria, pues constituye el ser esencial del hombre en cuanto “entidad espiritual”, diferenciándolo de otros seres vivos por su calidad de ser que tiene memoria, que su pasado y lo actualiza en todo su presente (Ferrater Mora, 1971).

La memoria como facultad psíquica con la que se recuerda o como la capacidad de recordar, como referencia Jelin, (2002) citando a Moliner, (1998), ha sido, como se mencionaba anteriormente, un enigma e intriga propio de la humanidad. Según menciona la autora, los que tienen memoria y recuerdan son los seres humanos ubicados “siempre en contextos grupales y sociales específicos” puesto que es “imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos” (Jelin , 2002, pág. 20); a su vez, Jelin, (2002) nos menciona que el recordar y el olvidar es singular en cada persona, porque le son propios sus recuerdos, los cuales no pueden ser trasferidos a otros, porque definen la identidad personal. A lo que Acosta, (2019) agrega que, parafraseado Yerushalmi, (1998), nos dice que “solamente se transmite aquellas memorias que son consideradas edificantes para el pueblo, lo demás queda relegado, sepultado en el olvido” (Acosta, 2019, p. 52).

Según Reyes Mate, en su texto *La herencia del olvido* (2009), el problema de la memoria que surge en circunstancias de barbarie como las presentadas en el holocausto es “su extrema fragilidad”, puesto que lo que mejor caracteriza a los proyectos como Auschwitz es la invitación al olvido, a la voluntad de no dejar rastro del suceso; como hacía saber Habermas, (1984) frente a la publicación del discurso rectoral de 1933:

“¿No es la principal tarea de los que se dedican al oficio del pensamiento la de arrojar luz sobre los crímenes que se cometieron en el pasado y mantener despierta la conciencia de ellos? En lugar de eso, la gran masa de la población, con los responsables de entonces y de ahora a la cabeza, sólo quieren oír hablar de rehabilitación” (Habermas, 1984, págs. 64-65).

Para no caer en el olvido, Reyes, M. (2009) invita a una estrategia de memoria que tenga en cuenta la “fragilidad del recuerdo”, pensándola desde una estrategia anamnética (reminiscencia)

que tenga como base la palabra del testigo, su testimonio. El autor distingue dos tipos de testigos: el testigo imparcial, y el sujeto que, en su experiencia, da testimonio de algo experimentado, es en este segundo donde la memoria necesita de su palabra para contar lo que pasó, para describir la batalla interior que libró en esa situación (Reyes M. , 2009), por una exigencia de la verdad o como forma de conmemoración de los que ya no están, para que tenga como fin la construcción de una sociedad crítica que impida que ese tipo de situaciones se repitan (Adorno, 1998).

La estrategia de reconstrucción mediante el testimonio del vencido, como iniciativa de memoria, no ha buscado solo “peinar la historia a contrapelo”, como expresó Benjamin, (2008), sino que también ha querido confrontar la narrativa impuesta por quienes han detentado el poder. Este enfoque ha transformado la memoria en un campo de resistencia activa, donde las voces de aquellos que han sido marginados o silenciados emergen para desafiar los relatos oficiales. En contextos de violencia prolongada y regímenes autoritarios, la memoria de las víctimas se ha convertido en un acto político, un espacio para recuperar la dignidad y la verdad que ha sido oculta o distorsionada. Así, las estrategias creadas en estos lugares han promulgado estrategias de “*monumentalización de la memoria*” como una suerte de materialización de las memorias atravesadas por el conflicto armado, que han sido víctimas de las violaciones de derechos humanos o porque estuvieron presentes en los acontecimientos de violencia política Latinoamericana (Lifschitz & Arenas Grisales, 2012). De este modo, la memoria deja de ser un simple acto de remembranza, para constituirse en una herramienta de lucha contra la hegemonía, resignificando el pasado desde la perspectiva de los oprimidos y ofreciendo una visión más compleja y crítica del presente (Acosta, 2019).

Acosta (2019) ha señalado que la memoria en América Latina ha adquirido una dimensión crítica y política al exponer cómo los recuerdos del pasado se proyectan en un presente reflexivo, aunque ese presente “percibe inquieto respecto al futuro”, la memoria así se convierte en un medio para cuestionar y resignificar tanto el pasado como las tensiones actuales que producen ese llamamiento del pasado. La memoria que cuestiona no solo remite a un ejercicio de recuerdo, sino que también tiene un profundo sentido ético, político y social en contextos marcados por la violencia, donde la memoria juega un papel clave al desafiar narrativas oficiales, reivindicar experiencias ocultas o silenciadas, y promover la reflexión sobre la justicia y la responsabilidad colectiva frente a las atrocidades cometidas (Acosta, 2019).

Como la memoria es entendida como una “práctica social que permite al ser humano recordar situaciones o eventos pasados” (Acosta, 2019, pág. 56) se ha podido abordar desde tres lugares: memoria individual, memoria colectiva y memoria social. Con respecto a la memoria individual Acosta, (2019) citando a Halbwachs, (2004) la definen como “aquellos recuerdos que se tienen como sujeto, los cuales no han sido compartidos aun en la colectividad”, que en su calidad de individuo, se relaciona desde su contexto social, político y económico. Con respecto a la memoria colectiva, en su calidad de aspecto social, se ha evocado a partir de experiencias compartidas de los sujetos en contextos que le son comunes como menciona Jelin, (2002), y que esta ha sido un elemento necesarios en el reconocimiento de una comunidad, por su calidad de configuración del pasado de sus integrantes; por eso, un individuo que conforme una comunidad puede representar, en calidad de persona que recuerda, al grupo social al que pertenece (Acosta, 2019). Finalmente, en lo que respecta a la memoria social, Cristóbal Gnecco (2000), citado por Acosta, (2019) la comprenden como ese cúmulo de recuerdos que las personas poseen sobre sus experiencias locales y territoriales, y “está referida a unos grupos o comunidades atravesados por acontecimientos violentos, los cuales han tejido relaciones sociales, culturales e identitarias en conexión con unos recuerdos y unas prácticas que irrumpen en la esfera pública” (Acosta, 2019, pág. 59) .

Según Acosta, (2019) refiriendo a Todorov, (2000), existen dos usos principales de la memoria, los cuales dependen de cómo los sujetos deciden enfrentar las situaciones que la vida les presenta. El primer tipo es la memoria literal, que se manifiesta como la incapacidad de superar los acontecimientos del pasado, lo que lleva a que el presente quede condicionado por experiencias previas no resueltas. Un ejemplo de este tipo de memoria se encuentra en los odios y venganzas perpetuados durante la etapa conocida como “La Violencia” en Colombia, el niño liberal o conservador, que le asesinaban a su familia, hacía lo mismo de adulto. En este contexto, la imposibilidad de elaborar el duelo llevó a que las rivalidades entre partidos políticos se prolongaran, alimentando un ciclo de violencia bipartidista que no encontraba cierre ni reconciliación. O incluso, como se referencia en la sinopsis que realiza el Teatro Petra a la obra “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*” sobre la venganza que algunos miembros de la familia quieren realizarle a Salvo: “La familia Sosa, afectada años atrás, renuncia a cobrarle a don Salvo los daños del pasado. No todos. Hay algunos que no se pueden perder en la memoria, ni sepultar en los terrenos del perdón” (Teatro Colón y Teatro Petra, 2016).

La memoria ejemplar es la segunda mencionada por los autores, la cual permite utilizar el pasado como una herramienta para el presente, orientando las lecciones aprendidas de las injusticias sufridas hacia la lucha contra las injusticias actuales. Esta memoria va más allá de lo personal y busca trascender el yo para conectarse con el otro, promoviendo la empatía y la solidaridad. Como señala Todorov, (2000) en las palabras citadas por (Acosta Sierra, 2019, pág. 59), la memoria ejemplar “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro”. Este tipo de memoria no solo busca la sanación individual, sino que también se vincula estrechamente con los procesos de justicia y reparación, al fomentar un compromiso ético con la transformación social y la no repetición de las violencias.

### **Sobre el fenómeno semiótico de la transposición**

Comenzar con la definición de trasposición nos remite a lo señalado por Traversa, quien menciona que las transposiciones “constituyen la cara gozosa y carnavalesca de la “infinita semiosis”, reflexionada y ejemplifica desde que Pierce conjeturara su existencia. Un ejemplo de transposición, mencionado por el autor, es el caso de la novela de Prosper Mérimée llamada “Carmen”, la cual ha circulado de medio en medio sin preocupación y riesgo por la vida, seduciendo a tantos acompañantes en sus múltiples cambios de género y materiales: novela literaria, historieta, radio, o por relaciones metonímicas en marcas de cigarrillos, vestimentas o alusiones textuales, creando maneras de comprender la historia original, puesto que el “cambio de soporte son una suerte de constante en la cultura” (Traversa, 2014).

Como bien lo expresa Steimberg, (1998), las transposiciones son procesos mediante los cuales una obra cambia de lenguaje o de soporte, o cuando un género cambia de lenguaje o de soporte, presentes y constantes en todas las etapas de la cultura. La literatura, por antonomasia, ha intentado indagar sobre la trasposición como fenómeno recurrente, donde los géneros literarios son los que están habituados al cambio [pasaje] al cine, el teatro escénico, a la radio, la historieta o la novela gráfica, y en la actualidad, con frecuencia a los video juegos<sup>59</sup>. Para Traversa, (2014), lo fundamental —al investigar transposiciones— son los problemas semiológicos que emergen cuando se producen desviaciones y diferencias en el tránsito de un material verbal a uno icónico, más que en las correspondencias entre ambos; tal es el caso de “*Carmen*” de Bizet que, aunque es la de Mérimée, resulta ser una distinta.

---

<sup>59</sup> Recordemos el caso de la primera parte de la Divina comedia de Dante Alighieri, la cual fue transpuesta al videojuego llamado “Dante’s Inferno” estrenado en el 2010.

Pero detengámonos un momento a considerar algunas nociones emparentadas con este concepto, presentes en la lingüística, la teoría literaria, la teoría de la traducción u otras regiones de la tradición académica, puesto que están relacionadas con los desfases, continuidades y permanencias de los sentidos discursivos, y por su relación estrecha con “los pasajes o las translaciones intertextuales” (Cuadros, 2016). Una de las nociones emparentadas con la transposición es la “*reformulación*”, que implica expresar lo mismo de forma distinta o, incluso, decir la misma cosa de forma totalmente diferente, lo que conlleva a que el estudio de esta práctica sea encarnado desde varias prácticas sociales, abordando lo “intradiscursivo como lo interdiscursivo y lo conversacional”. Las acciones relacionadas con la reformulación pueden amplificar, condensar, mantener o cambiar el género del texto fuente y pueden hacer intervenir o no distintos sistemas semióticos. En el estudio de la reformulación, también se puede analizar series de textos o confrontarlos, según los objetos de análisis Arnoux, 2004, (pág. 68) citado por Cuadros, (2016).

Otra noción que se relaciona con la trasposición, que expone Cuadros, (2016) citando a Lois, (2001) es aquella que alude al proceso escritural y se le denomina “*reescritura*”. Se refiere a esos procedimientos artístico que los autores realizan sobre pretextos (bocetos de escrituración creativa) que “están en dirección a la textualización” de las producciones de su propia autoría. También se refiere a esos textos u obras literarias, los cuales cobran sentido en “los estudios de génesis textual y crítica genética”, que en sus distintas ediciones están en constante cambio, evaluación y reedición por el propio autor.

En el mismo campo de la reescritura Cuadros, (2016), nombrando a Borges, menciona que este aterriza el problema de la *traducción* al decir que esta “parece destinada a ilustrar la discusión estética” sobre la cuestión de la primacía del original, diciendo que “presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores” (Cuadros, 2016, pág. 113). Este planteamiento, aclara Cuadros, conlleva al escritor argentino a mencionar que las distintas traducciones de un mismo texto, como sería el caso de la *Odisea* de Homero hecha por Neuman o Arnold, podrían ser fieles al texto original o no, solo difieren cada una si esas pueden ser útil para diferentes personas y propósitos, dependiendo de la época y las intenciones del lector.

Aunque Gerád Genette es el que “acuña la denominación transposición” como la “más importante de todas las prácticas hipertextuales” (Cuadros, 2016, pág. 119), por su diversidad

de procedimientos de transformación que usa. Mencionamos este apretado recorrido para marcar que el fenómeno que estudiamos se relaciona con un amplio espectro de fenómenos culturales y semióticos, pero nos centraremos en el estudio de una transposición —aunque es en cierta forma una suerte de reescritura, pues es el mismo autor, en colaboración con un dibujante, quien produce el tránsito de la dramaturgia a la novela gráfica—, para ello apelaremos en la presente investigación a la definición propuesta por Steimberg y Traversa, quienes comprenden la transposición como el cambio de pasaje de un soporte a otro [para este caso de un texto dramático a una novela gráfica] y que implica no solo reflexionar sobre las continuidades del efecto del pasaje, sino que también sobre las rupturas que brotan. De este modo, la transposición pensada desde estos dos autores está centrada en los que “acontece a un texto —o un fragmento de texto— cuando cambia de género, de lenguaje o de soporte, e incluso a un género cuando cambia de lenguaje o de soporte... y que implica pensar tanto las equivalencias como las diferencias que acontecen por efecto del pasaje” (Cuadros, 2016, pág. 132). De este modo, el paso de un texto fuente a un texto destino crea ámbitos de análisis completamente distintos, lo que genera unos “encadenamientos discursivos que no estaban previstos en el texto fuente” (Cuadros, 2016); por lo que, la transposición es una circulación constante de discursos que se reconocen bajo las condiciones de producción que rodean a los dos textos implicados.

Es decir, la transposición es un fenómeno de circulación discursiva, de tránsito de discursos y relatos por distintos lenguajes y materialidades, lo que implica también un “fenómeno de lectura de la diferencia” (Verón E. , 1974), un reconocimiento del sentido del discurso (Verón, 1975) o su lectura. Posicionar un texto es situarse como el “Ángel de la historia” en el pasado (Benjamin, 2008), en los requiebres históricos de su creación, para detenerse en los fragmentos que se desviaron, modificaron y que se transformaron para develar sus nuevas concepciones a la luz de lecturas diferentes y diferenciadas, en una lectura de época, para entender que un texto es dinámico, transformable, siempre abierto al cambio, y nunca, como pieza de arte, definitivo (Sennette, 2008), sus miradas van más allá de la lectura de un contexto fijo, son siempre mutables (Benjamin, 1991).

Como un nuevo texto transpuesto implica una cierta manera de posicionarse de los autores, una manera de leer un texto, un discurso situado por el que interpreta, que está dirigido a alguien externo (Verón E. , 1974); el autor lo transforma, recorta, lo matiza, lo contrapone con otros textos o con otras tradiciones, lo vincula con preocupaciones de época, lo inscribe en un género

distinto o lo pone en diálogo con un estilo o estilos particulares, etc. Esto puede ocurrir conscientemente, pero también puede ocurrir que, por el sólo hecho de cambiar de soporte o de medio de circulación, se impongan otras tradiciones estéticas, otros modos técnicos que afecten al texto original, como acontece, por ejemplo, cuando una historia literaria o una película pasa a un video juego, pues estos tienen sus propias tradiciones estéticas y técnicas, que inciden en el texto fuente.

Para Steimberg, (1998) parafraseado por Cuadros, (2016) en los ejercicios de transposición se presentan dos situaciones: el primero suele presentarse mediante la acentuación de mecanismos de verosimilitud y el segundo, se basa en su fractura. Los mecanismos de verosimilitud son aquellos que invitan al lector de novelas, justo antes de la transposición, a sumergirse en un mundo acordado [pacto], a la satisfacción que produce la inmersión narrativa o lo que Metz dice al ser mencionado por Steimberg, (1998) que la “verosimilitud consiste en la reiteración del discurso” (pág. 93). En el caso de la historieta de ficción y el cine, movidos por su materia significativa y la historia, pueden llegar a “producir una lectura diferente del texto-tema”, no en términos de lectura literal, puesto que un lenguaje híbrido no puede seguir exactamente las mismas sugerencias de significado que el texto original. Sin embargo, cuando la relación de los sentidos de verosimilitud, como el de la adecuación normativa a un género, un transgénero que circula por varios medios presenta, según dice Steimberg, (1998)

(...) la desverosimilitud puede operar recursos múltiples. Como los de la omisión, la exageración y la puesta a la vista de los clichés funcionales del tipo de narración transpuesto. [...] Y en el otro sentido de la verosimilitud (el de la proposición de lo artístico como confirmación de una cierta representación de lo real), un verosímil novelístico puede ser cuestionado por la modificación que la transposición opere en la relación entre relato y descripción (Steimberg , 1998, págs. 93-94).

Existe en este último grupo de transposiciones una ruptura más, la cual sería aquella fractura de verosimilitud artístico-narrativa que lleva a la superficie rasgos de su estructura poética, como sería el caso del ritmo, reiteraciones, silencios, juegos de intensidad o atenuación, que se encuentran en constante conflicto en el original, dando cuenta las particularidades y características de una obra (Steimberg , 1998). Este tipo de tendencias son claves en el caso que investigamos.

Ampliando actualizaciones sobre el trabajo de (Steimberg, 2004), Cuadros, (2016) menciona que existen unas tendencias desverosimiladoras de una enunciación transpositiva contemporánea. Esto hacer referencia a la “transposición-emisión, que releva a la transposición-recepción —la que se define en términos de su fidelidad narrativa y temática—, y que introduce cambios en el tema y en el relato, conservando apenas un repertorio de motivos o esquemas narrativos parodiados” (pág. 139), ponen en primer lugar lo retórico y su lectura de época.

### *La situación del género y el estilo.*

Una idea central del enfoque de la transposición propuesto por Steimberg es la perspectiva o enfoque reiterado Aristóteles, y que aparece también en distintas tradiciones académicas —si bien bajo distintas denominaciones—, en lugares como lo literario, lo etnológico, lo artístico y la teoría del género, que plantean la posibilidad de definir los rasgos que permiten describir un género y diferenciarlo de otros mediante las características *Retóricas*, *Temáticas* y *Enunciativas*. Esta misma selección de rasgos se establecen en relación con los textos sobre el estilo, entendido como un modo de hacer característicos de objetos inmersos en la cultura (Steimberg , 1998). Todo esto es clave para la teoría de la transposición —y para sus alcances metodológicos— porque, al estudiar transposiciones concretas, el reconocimiento de estos rasgos permite analizar los géneros y estilos, y su pasaje a los medios pasivos; lo que puede llegar a ser definitivo a la hora de hacer las comparaciones o contrastes propios de todo el análisis transpositivo, en lo que en muchos casos se debe atender a la emergencia de combinaciones, hibridaciones o a la emergencia de fenómenos excluido —procedentes a veces de tradiciones distan— pero que inciden en las transformaciones o cambios de sentido de las obras, textos o productos textuales.

Dado que las palabras *Retórico*, *Temático* y *Enunciativo* tienen un amplio bagaje terminológico en distintas tradiciones teóricas, se comprenden de la siguiente manera: *Retórica* es “...dimensión esencial a todo acto de significación” Bremond, (1974), abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la “combinatoria” de rasgos (J. Durand, s,f) que permite diferenciarlo de otros” (Steimberg , 1998, pág. 47). Esto quiere decir que comprende todo aquello que tiene que ver con la estructura, las partes, la composición o las reglas de composición de los tipos de textos. Con respecto a la dimensión *Temática* se refiere a lo que, según Segre, (1985), citado por el autor, denomina como las "acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto" (Steimberg , 1998, pág. 48). Y Steimberg, (1998) continúa diciendo que:

El tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura, y se diferencia del motivo (en el sentido que suele adjudicarse a los motivos literarios o pictóricos), entre otros aspectos, porque el motivo, si bien puede caracterizarse por una relación de exterioridad similar, sólo se relaciona con los sentidos generales del texto por su inclusión en un tema, y porque el tema (inversamente a lo que ocurre con el motivo, que es reconocible en el fragmento) sólo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad (pág. 48).

Al “efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivo que podrán ser o no de carácter lingüístico” (Steimberg , 1998, pág. 48) lo denomina *Enunciación*. A esto se le puede incluir la relación entre un “emisor” y un “receptor” implícitos, según lo mencionado por Verón, (1986) y Maingueneau, (1976) citado por (Steimberg , 1998, pág. 49). Con esto, lo enunciativo remite aquí a los modos en que un texto o un producto cultural se vinculan con sus destinatarios, a las maneras de construir dicho vínculo, lo que implica también los efectos de sentido que puede producir en ellos o también, como esas marcas de la subjetividad autorial que aparecen acentuadas en las superficies textuales.

Cuando se habla de Retórico, *Enunciativo* y *Temático* se debe advertir que estos tres no sólo se entremezclan o confunden por momentos, sino que unos dependen de otros. Así, una decisión composicional puede detonar un modo distinto de vincularse con los destinatarios o, incluso, la acentuación de un tema puede disparar maneras distintas de percibir el sentido de un texto, etc.

Entre el género y estilo, según Bajtín citado por Steimberg, (1998) existen unas conexiones y coincidencias, antes que diferencias, en cuanto a los rasgos *Retóricos*, *Temáticos* y *Enunciativos*. Antes que nada, las nociones de estilo propiamente históricas hacen referencia a la “...descripción de conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales - diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género” (Steimberg , 1998, pág. 57). De allí que se defina a los productos de estilo de igual manera a los de género, pero su doble posición, tanto en sus relativas dinámicas sociales, comportamentales y de expectativas; así como en el acto diferenciador e impacto con respecto a la historia y el hecho social presente, remite a considerar el cambio histórico y el acto original de cada producción discursiva. Como nos deja ver Steimberg, (1998):

En cada etapa histórica, insiste en el género un pasado semiótico aún vigente, mientras que en el estilo se manifiesta la conflictiva imbricación de ese pasado con un presente de producción signíca todavía en articulación. El malestar que suscitan las obras de vanguardia se origina en su desenganche simultáneo con ese pasado vigente (el de los géneros) y con las articulaciones socialmente perceptibles que los estilos de época establecen con la contemporaneidad, a través de sus configuraciones retóricas, de los temas que legitiman y rechazan y de las imágenes de enunciador y enunciatario que crean a través del conjunto de sus dispositivos de producción de sentido. La descripción de un estilo o su diferenciación con respecto a otros exige la consideración de esos tres paquetes de rasgos constitutivos [retórico, enunciativo y temático], pero otros mecanismos intra y extratextuales (a los que se refieren las proposiciones siguientes) deben focalizarse para discutir las diferencias entre estilo y género (pág. 64)

En cuanto a los géneros Cuadros, (2016) referencia a Todorov, (2003) mencionando que un género se define con relación a otros géneros que le son próximos o contemporáneos, lo que les permite contrastar y oponer los rasgos de género que permite distinguirlos, lo que denomina “sistema en sincronía” (Steimberg, 1998, pág. 75). Además, con la posición de género se puede situar el enfoque que tienen Bajtín, (2005) y Steimberg, (1998) citados por Cuadros, (2016) a la idea de que este se puede poner en “relación con los *momentos sociales de su emisión*, dado que los *tipos relativamente estables* de sus enunciados se instalan en determinadas *esferas* de la *praxis social*. Sin embargo, Cuadros, (2016) también insiste en que en algunos casos hay que investigar a los géneros en diacronía, esto es, rastreando su memoria discursiva a lo largo de décadas o incluso de siglos, para compararlos con otras formas genéricas pasadas e identificar sus presencias definitorias en un género contemporáneo, como hace él mismo con su investigación sobre el origen de la Ciencia ficción.

Los estilos o sub-estilos pueden pasar a ser géneros. Así, por ejemplo, Steimberg, (1998) menciona que las películas que pertenecían al género de “películas de complejo” venían de los géneros estilísticos de las películas de amor (Steimberg, 1998, pág. 80). A su vez, existen casos en que la edificación de un género se produce como efecto de un género ya existente en un campo estilístico que le era ajeno, a lo cual menciona:

Comentando sus propios recuerdos de lector, Isaac Asimov destaca el ascenso social experimentado por las revistas de ciencia-ficción al pasar de la condición de "pulp-magazines" (con su ausencia de búsqueda gráfica, su papel barato y su mala impresión)

a la de publicaciones de - alta resolución visual, con la estabilización entonces de un género diferenciado del "anterior" (Steimberg , 1998, pág. 81).

Estos géneros nuevos son producidos a partir de la modificación del soporte (materialidad) de un objeto de creación cultural (fuente) a otro totalmente diferente (destino), siendo definidos en la “*focalización de discursos sobre discursos*”, a partir de esa constante “expectativa social en conflicto” con los cambios de materialidad o técnicos que circunscribe al discurso (Cuadros, 2016, pág. 140).

### *El género del terror.*

Las obras literarias que se inscriben en el género del terror se caracterizan por construir realidades que transcurren en atmósferas que trascienden las experiencias comunes de nuestro mundo perceptible a los sentidos y la razón. Su objetivo no es fomentar lo mórbido, lo exagerado o lo grotesco, sino alcanzar una “unidad narrativa lograda por la combinación exacta de un tema apropiado con una atmósfera cargada de emoción” (Reyes J. , 2006, pág. 22). De tal manera, cada expresión busca explorar las vulnerabilidades de nuestro ser, recordar nuestros instintos más torcidos y, al hacerlo, genera una puerta que libera las tensiones al trasladar el mal que se acumula en nosotros hacia situaciones hipotéticas que hacen poner en perspectiva las debilidades de nosotros mismos. Con eso, Rafael Llopis citado por Reyes J., (2006) define la literatura del terror como “aquella cuyo fin es producir miedo en el lector o auditor. Es decir, busca a través de la producción del miedo el hallazgo de un cierto placer estético” (pág. 22).

Existen dos formas composicionales del género del terror que se complementan la una con la otra: a la primera se le denomina terror blanco, oblicuo o intelectual (que aplica un miedo de orden psicológico). Este tipo de terror se caracteriza por introducir, gradualmente en el lector, una realidad que convierte a seres o eventos familiares en algo siniestro, un ejemplo sería la Novela de Henry James, “Otra vuelta de tuerca” (Reyes J. , 2006, pág. 24). Por otro lado, la segunda forma compositiva recibe el nombre terror negro, frontal o emocional (que se centra en la descripción y presentación de lo terrorífico). Para este caso, el terror se acumula a lo largo del desarrollo argumental, ya sea en los actantes y personajes como en los objetos y las situaciones presentados, provocando miedo visceral y emocional que busca provocar repulsión o escalofríos por su naturaleza mórbida; verbigracia, Frankenstein de M. Shelly o “Drácula” de Stoker (Reyes J. , 2006).

Los temas que se abordan en las historias de terror se enfocan principalmente en anécdotas o sucesos que transcurren desde lo cotidiano hacia un universo siniestro, monstruoso o macabro. Cada personaje o fenómeno aterrador puede representar aspectos que residen en lo más profundo del inconsciente humano, donde emergen temores arraigados, amenazas perturbadoras y angustias espeluznantes o pueden llegar a construir realidades mentales míticas, formadas desde el inconsciente colectivo, las cuales se forman en un orden de realidad no racional, que provocan un temor oculto y el devenir desconocido del ser humano (Reyes J. , 2006). Los grandes temas pueden ser: hombres lobo, vampiro, partes separadas del cuerpo, perturbaciones de la personalidad, deformación de la causalidad, construcciones misteriosas/abandonadas y demonios, fantasmas o espíritus.

### **Caracterización semiótica de los textos dramáticos.**

Según García Barrientos, (2012), la obra pionera para comprender la teoría literaria, especialmente en lo que concierne a los géneros literarios, es La Poética de Aristóteles, un punto de partida clave, sin duda, tanto para coincidir como para diferenciarse de él. Este texto, que puede considerarse como un marco de notas preparatorias para una clase clásica griega (García Barrientos, 2012), se divide en dos partes<sup>60</sup>. La primera de ellas ha llegado a la actualidad con el más exhaustivo conocimiento sobre los medios de imitación, los modos de imitación y los objetos imitados (Aristóteles, 1974). Para el filósofo griego, como expresa García Barrientos, (2012), existen tres medios de imitación: el ritmo, el lenguaje y la armonía; los objetos imitados son las acciones humanas, presentadas a través de personajes que pueden ser mejores, iguales o peores que las personas reales; y los modos de imitación se dividen en narrativos<sup>61</sup> y dramáticos<sup>62</sup>.

El modo de imitar dramático, “presentando a todos los imitadores como operantes y actuantes” (Aristóteles, 1974), incluye géneros como la tragedia y la comedia, que son común a Sófocles y Aristófanes en cuanto a imitadores, por su calidad de imitadores de personas que actúan y obran, derivando así a que algunos denominen este tipo de poemas como dramas (García Barrientos, 2020). Según García Barrientos, (2012), el género dramático es el menos literario en su sentido etimológico, si entendemos la literatura como algo principalmente asociado con

---

<sup>60</sup> La segunda parte, que centra su mirada en la comedia, no llegó a la actualidad.

<sup>61</sup> La tragedia es según cita (Genette, 1988) “la imitación de una acción de carácter elevado y perfecto, con una determinada extensión, en un lenguaje realzado por aditivos de una especie particular según las distintas partes, imitación hecha por personajes en acción y no por medio de un relato y que, suscitando piedad y temor, produce la purgación correspondiente a semejantes emociones” (pág. 194).

<sup>62</sup> De acuerdo con lo mencionado por (Genette, 1988), en el modo de imitación narrativo, el poeta habla en su propio nombre, mientras que, en el modo dramático, son los personajes quienes hablan entre ellos o interactúan con el poeta.

la escritura. En sus orígenes griegos, el drama se centra en la representación, a diferencia de géneros como la épica, el poema o el ensayo, que se centraron en la palabra escrita. La característica fundamental del drama<sup>63</sup> consiste en que las acciones son realizadas por personas en una representación, lo que le es propio del mundo teatral. Y dado que el drama<sup>64</sup> incluye las dos manifestaciones concretas del teatro (espectáculo y obras puestas en libro), el texto dramático<sup>65</sup> como objeto teórico permite realizar en la obra una delimitación del contenido del drama (García Barrientos, 2012).

La lectura de un drama no está pensada para ser como la de una novela, sino para ser una representación activa desde la imaginación (escenificación, acciones, personajes, luces, sonido, etc.). A partir de este panorama, el diálogo y la acotación son las estructuras claves para entender un texto teatral; sin embargo, estas dos características han sido objeto de revisión a lo largo del siglo XX por el drama moderno (Szondi, 1994). Un ejemplo de esto son las obras absurdistas de Samuel Beckett y Eugène Ionesco que desafían la estructura tradicional del diálogo (emisor- mensaje- receptor), o la fusión entre diálogo y acotaciones que propone Roland Schimmelpfennig, en la *Noche Árabe*, (2001), en función de que el diálogo no solo se dice, sino que se dice mientras se hace: «FRANCISCA Me voy a duchar». A pesar de estas respectivas, las funciones del diálogo y las acotaciones siguen siendo fundamentales para el análisis, ya que nos permiten comprender y describir el tipo de texto dramático que se aborda en esta investigación.

En el diálogo, los personajes son los que hablan, mientras que en la acotación<sup>66</sup>, un “nadie” impersonal y mudo<sup>67</sup> se manifiesta. Este carácter impersonal de las acotaciones, bajo el dominio de un tiempo presente, con la ausencia de formas personales, el uso de deícticos que no estén relacionados en la realidad escénica, y la exclusión de los usos interlocutivos propios del diálogo, son los rasgos característicos de esta estructura.

---

<sup>63</sup> De acuerdo con García Barrientos, el drama se define por los lazos entre dos elementos: la fábula (historia) o argumento preparado para ser representado en el teatro, y la composición artística que le da la escena a ese mundo ficticio que muestra.

<sup>64</sup> Para García Barrientos el drama es esa fábula escenificada o argumento que está dispuesto a ser representado de manera teatral, Es esa estructura artificial que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa.

<sup>65</sup> Según García Barrientos (2012), los textos dramáticos son el documento fundamental para el estudio del drama. Este tipo de texto se basa en una tipología lingüística que incluye referencias verbales y no verbales, así como elementos reproductivos y descriptivos. Los textos teatrales están estructurados en dos subtextos: los diálogos, que reproducen referencias verbales, y las acotaciones, que contienen referencias extraverbales y paraverbales (como volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación.

<sup>66</sup>Es importante señalar que las acotaciones también están compuestas por los nombres de los personajes, el título del texto teatral, especificaciones genéricas y estructurales de la obra, la división en actos, la localización del espacio y el tiempo, entre otros elementos que forman parte de la obra, pero están fuera de los diálogos.

<sup>67</sup> Se ha intentado equiparar las acotaciones a la descripción que encontramos en la novela, pero la voz narrativa en ese género literario no se asemeja a la neutralidad de las acotaciones (García Barrientos, 2012).

La dramatología propone tres distinciones funcionales de las acotaciones en los textos dramáticos: 1). acotaciones genuinamente dramáticas que refieren al encaje de una fábula en la escenificación<sup>68</sup>, 2). acotaciones extradramáticas que incluyen detalles diegéticos, que dan cuenta de la fábula, y de escenificación, que dan cuenta de la parte técnica y escénica de la pieza<sup>69</sup>, y 3. las acotaciones metadramáticas que se refieren al drama en cuanto drama o representación en cuanto representación (García B. J., 2017)., tal es el caso de la obra “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*” cuando se indica en acotación que Salvo empieza a representar sin convicción, haciendo una especie de teatro dentro del teatro (Rubiano Orjuela, 2020).

Otro elemento que compone la estructura de los dramas son los diálogos, que representan lo que dicen los actores-personajes en el proceso de escenificación y que está transcrito en el texto dramático. Su característica principal se deriva de la inmediatez representativa, a diferencia de su contraparte el modo narrativo, y se traduce como la oposición entre el discurso/estilo libre (flexible) y el discurso/estilo regido (estructurado)<sup>70</sup>. En el diálogo, el estilo directo contiene el uso de interlocutivos del lenguaje: formas personales como el “yo”, y el “tú”, el uso de deíticos, entre otros., diferenciándose de las acotaciones, que son descriptivas y no dialogadas.

Un aspecto importante en el estudio del diálogo es la cuestión del estilo, con posibilidades básicas como la unidad o el contraste. La primera supone que todos hablan en el mismo registro<sup>71</sup>, mientras que el contraste utiliza la diversidad de registros en recursos dramáticos para caracterizar al personaje en su manera de hablar. En el mismo sentido se puede hablar del decoro, en sentido retórico, por “la armónica concordancia de los elementos del discurso entre sí y con los que definen la situación comunicativa, como el carácter del personaje o la situación en que se encuentre” (García Barrientos, 2020, pág. 78).

---

<sup>68</sup> Comprende **las acotaciones personales** las que hacen hacer referencia al actor o al público, y se dividen en cinco tipos: 1). las nominativas, que identifican a los interlocutores, 2). las paraverbales, que se refieren a elementos como la prosodia, la entonación, la intención y la actitud del habla, 3). las acotaciones corporales abarcan tanto la apariencia (como maquillaje y vestuario) como la expresión (gestos y movimientos), 4). Las psicológicas describen los sentimientos y el mundo interior de los personajes, y 5). Las operativas, que detallan las acciones físicas que los personajes realizan en la escena; también están **las acotaciones espaciales** son aquellas que presentan los decorados, las iluminaciones o los accesorios; **las acotaciones temporales** se les conoce por presentar el ritmo, las pausas y los movimientos; y **las acotaciones sonoras** son las que hacen referencia a la música y los ruidos (García Barrientos, 2012).

<sup>69</sup> En la obra “El pájaro azul” de Maurice Maeterlinck encontramos un claro ejemplo de acotación extradramática:  
(...) En efecto, se ha puesto en movimiento la bruma; se aligera, se ilumina, se dispersa. se evapora. Lucgo, en una luz, cada vez más trasparente, se descubre, bajo una bóveda de verdura, una risueña casilla de campesino cubierta de trepadoras plantas...Abiertas están las ventanas y la puerta. Vense colmenas bajo un alero, macetas de flores sobre el alféizar de las ventanas, una jaula en donde un mirlo duerme. Etcétera (..) (Maeterlinck, 1912, pág. 44)

<sup>70</sup> A diferencia del modo dramático, la narrativa está regida, sin importar los discursos, a la voz del narrador.

<sup>71</sup> Estos pueden ser culto, coloquial o vulgar; marcadamente literario, retórico, poético, artístico, etc., el cual puede ser causa y efecto del mundo representado o para la justificación de personajes que se diferencian entre sí.

En la línea comunicativa de interacción entre los actores - personajes, las funciones del lenguaje operan de la misma manera que en la vida fuera del espacio ficcional. En el diálogo teatral existen dos funciones principales por su relación directa con el público: la dramática<sup>72</sup> y la caracterizadora<sup>73</sup>. Además, hay funciones del diálogo como la poética<sup>74</sup>, la diegética<sup>75</sup>, la ideológica<sup>76</sup> y la metadramática<sup>77</sup>. También existen formas peculiares de diálogo dramático como lo son: el *coloquio*, diálogo entre interlocutores; el *soliloquio*, diálogo sin interlocutor; *monólogo*, diálogo sin respuesta verbal del interlocutor; el *aparte*, personaje que se distancia sin que sea escuchado por los otros personajes, y expresan sentimientos o pensamientos al público; y la *apelación al público*, diálogo dirigido al espectador, por su calidad de “narrador”, como en las obras de Brecht.

Para conocer la estructura dramática es necesario conocer la estructura de acción. Por esta razón, la acción de los dramas está compuesta por una “sucesión de situaciones dramáticas”<sup>78</sup> o por una “una secuencia de acciones y/o sucesos dramáticos”<sup>79</sup> (García Barrientos, 2012, pág. 88). Las formas de construir los dramas están compuestas por estructuras cerradas y abiertas. La primera estructura trae la teoría aristotélica, compuesta por una la acción cerrada que debe cumplir dos exigencias fundamentales: la primera, ser una unidad, o sea, que posea una sola acción, y dos, que exista una integridad de las acciones, esto sería, que la acción esté dividida en: prótasis (inicio), epítasis (nudo) y catástrofe (desenlace). Estas estructuras se clasifican en actos, divididos por sus unidades mayores de acción mencionados anteriormente. A su vez, está compuesto por cuadros, unidades espaciotemporales en el desarrollo del drama (cambio de lugar o ruptura de continuidad de tiempo). Y se divide en escenas, como unidades de configuración, lo que se traduce como la presencia de personajes en escena, y cada vez que un personaje sale, comienza una nueva escena.

La forma abierta ofrece diversas maneras de construir dramas que no solo desafían las estructuras cerradas, sino que también se asemeja al modo narrativo presente en la épica. Este tipo de dramas no está restringido por la cantidad de personajes, los cambios de lugar y saltos

---

<sup>72</sup> Esta función delega el decir al hacer en los diálogos. Ya no se preguntará qué dice tal personaje, sino qué hace el personaje.

<sup>73</sup> Según (García Barrientos, 2012) llama a la función caracterizadora a la que proporciona al público elementos para entender, comprender y construir el carácter de los personajes.

<sup>74</sup> Función centrada en el discurso

<sup>75</sup> Función en la que el diálogo le da al público más información que está fuera del marco dramático (está en el plano del afuera de la escena). Se presenta en escenas de tipo expositivas o narrativas, y tiene como elementos un personaje que conocer algo y le va a contar a otro que no sabe.

<sup>76</sup> Esta función transmite al público una idea, un mensaje o una lección.

<sup>77</sup> Son diálogos que hacen referencia al drama que se representa.

<sup>78</sup> La estructura que se le da a la acción está compuesta a partir de tres sucesos: 1. Situación inicial, 2. Modificación intencionada de la situación por las decisiones del personaje, y 3. La situación final modificada.

<sup>79</sup> Los sucesos son inacciones del personaje que emergen a partir de no alterar la situación.

de tiempos, y busca la ruptura de los principios de unidad, jerarquía e integridad; por ejemplo, incluyen el uso de cuadros en lugar de actos y la inclusión de finales abiertos. De esta construcción dramática surgen tres tipos de dramas: el drama de acción como (Edipo Rey), el drama de personaje (Don Juan Tenorio de Zorrilla), y drama de ambiente (los Sainetes de Arniches) (García Barrientos, 2020).

### **Caracterización semiótica de la Novela Gráfica**

El término Novela Gráfica es popularizado por el dibujante Will Eisner a finales de los años setenta como una estrategia para atraer a un nuevo y selecto público interesado en otros formatos de libros, desligados de los cómics, empezando con la publicación del libro “El Contacto de Dios” de 1978. Así, su intento de posicionar este término y formato de libros en las librerías termina siendo utilizado, por editoriales de cómics, para legitimar una nueva y costosa forma de vender cómics a los fanáticos iniciados (Hatfield, 2013), lo que conlleva a que en los años ochenta la industria de editoriales de cómics comience a usar el nombre “Novela Gráfica” con mayor frecuencia, volviéndolos accesibles a un público más general que veía este formato como una manera de reconocer al comic book como “arte”, debido a su atractivo característico, mercantilizando, en otro espacio, la idea primigenia de Novela gráfica.

A pesar de los grandes esfuerzos de Eisner de posicionar la Novela Gráfica en las librerías, este concepto no se logra arraigar sino hasta finales de los ochenta con obras como el primer tomo de “Maus” (1986) de art Spiegelman, “The Drark Knight Returns” (1986) de Frank Miller o “Watchmen” (1987) de Alan Moore y Dave Gibbon. Con estas tres novelas gráficas, aunque estas dos últimas se relacionan más con el comic book de superhéroes, se logran posicionar las Novelas Gráficas en las librerías locales a principios de los años noventa (Hatfield, 2013).

En la segunda mitad de los años noventa, se destaca una fiebre de publicaciones de novelas gráficas en las que priman historias de personas marginadas, rechazadas por la sociedad o involucradas en eventos históricos norteamericanos. Esta tendencia provoca una disminución en la producción de proyectos de superhéroes, ya que las principales editoriales buscaban capitalizar el auge de las novelas gráficas con producciones lujosas. Parecía que tanto Marvel como DC interpretaron el término Novela Gráfica como sinónimo de "tebeo ostentoso" (García S. , 2010).

La Novela Gráfica, por el impacto comercial, es absorbida por las grandes editoriales de cómic tradicionales, en donde se mezclaban creaciones de sus profesionales habituales con puras

adaptaciones de producciones cliché o de baja calidad. Por otro lado, las editoriales tradicionales, de donde surge *Maus*<sup>80</sup>, no poseen el capital económico ni simbólico para la producción de Novelas gráficas a mayor escala, lo que hace que el fenómeno de Novela gráfica disminuya, ahogado por las editoriales convencionales y las historias con material pseudosuperheróico que venden más con X-men que con “Mundos diferentes” de Howard Cruse (García S. , 2010).

En otro lado del planeta, en Francia a mediados de los ochenta y noventa, bajo la influencia de los cómics Underground, surgen novelas gráficas enfocadas en la lógica de mercado de masas, con la intención de conseguir un best-sellers literario, lo que ocasiona una saturación en el mercado de producciones con poca rentabilidad. Por tal razón, como sucedió en Estados Unidos, se vieron forzados a reducir los gastos de producción y ser más conservadores al momento de publicar Novelas Gráficas.

Para finales de los noventa e inicios de los dos mil, el principal problema de los dibujantes es la densidad de los soportes empleados para contar sus historias, y la novela gráfica exige a sus dibujantes demostrar una densidad en las viñetas, reto cumplido por la nueva generación de novelistas como Dash Shaw con “Ombbligo sin fondo” (2008) (García S. , 2010).

A pesar de que las nuevas generaciones de dibujantes estén interesadas en plasmar en libros densos las historias, existe todavía el problema del concepto como tal de las novelas gráficas, por lo que, en la actualidad, para los editores, libreros, etc., no existe mayor distinción entre Novela Gráfica y cómic book, aunque este último la haya posicionado como género (Hatfield, 2013), lo que ocasiona que los presenten en la sección de cómic, historietas, literatura de ficción, terror y otras clasificaciones no compatibles.

Como menciona Hatfield, (2013) la novela gráfica en la actualidad se interpreta a partir de la traducción del término compuesto ***Graphic Novel*** heredado de los Estados Unidos, refiriéndose en materia pura a obra que se compone de una historia monográfica con sello de autor. Con esto, existe una interpretación equívoca en estas palabras (***Graphic + Novel***) porque se intenta colocar dos palabras etimológicamente contrapuestas, como lo diría la historia de la

---

<sup>80</sup> La famosa novela de Art Spiegelman, ganadora del Pulitzer, que cuenta la historia de su padre judío en el campo de concentración, y su compleja relación con él como hijo de una víctima traumatizada.

comunicación, juntas, aunque el antagonismo entre palabras contrarias se ve en varios lugares de la lengua española: Memoria histórica, Medio ambiente, entre otros.

Definir por otra vía la novela gráfica a partir del enfrentamiento entre lo literario y lo pictográfico conlleva a decir que desde los estudios semánticos se ve a las historietas como un medio lexipictográfico (Barrero, 2013): “la historieta ni es relato literario ni es un ramal de lo pictográfico” (pág. 193), por lo que se debe analizar a partir de los teóricos del lenguaje y la comunicación, dados los caracteres que componen tanto a las historietas como a las novelas. De la misma manera, proponer analizar las novelas gráficas por dos vías, por un lado, lo novelístico y por el otro, lo pictórico, es un desacierto, dado que las imágenes están englobadas en el discurso narrativo de los textos y viceversa, la historia está encarnada en las formas de las imágenes, y ambas formas sígnicas, palabras e imágenes, cooperan para producir articuladamente una unidad de sentido.

Continuando con la definición de *Graphic Novel*, Barrero, (2013) hace las siguientes distinciones, que son posible definiciones a asumir:

1. La *Graphic Novel* es un tebeo con forma de libro que contiene una historieta de un único autor creada expresamente para esta edición, que trata temas en profundidad (dirigidos a un público maduro) y desarrolla un relato extenso, sin límites editoriales o de formato impuestos previamente, en el que los personajes crecen en complejidad hasta alcanzar un final cerrado.
2. Es un tebeo parecido a un libros, de cualquier temática o género y dirigido a todos los públicos, sobre todo al juvenil o infantil, que goza de protagonistas fijos. Puede ser de uno o varios autores, pero la obra es inédita hasta su aparición con el previsto formato libro, y su extensión y formato vienen generalmente impuestos y limitados por el editor.
3. Es un libro que contiene historietas, sean estas de carácter cómico, fantástico o melodramático, sean estas extensas o cortas, del gusto del joven o del adulto, que además pueden haber sido publicadas con anterioridad por entregas en revistas o diarios.
4. Es un libro ilustrado que narra historias.
5. Es un producto editorial identificado como “Novela gráfica” (Barrero, 2013, págs. 197-198).

La definición número cinco se presenta dado que, como muchos categorizan un género por el nombre que se les da en los títulos a las obras, verbigracia, ciencia ficción, porque lleva escrito ciencia ficción en su cubierta. Así, se puede encontrar ejemplos como “Espionaje. Novelas gráficas” (1961) o “Babette. Novela gráfica” (1964) del género Novela Gráfica (Barrero, 2013, pág. 198). Por otro lado, en la definición cuarta, se remota a las primeras obras literarias ilustradas, porque se componen de una novela acompañada de piezas gráficas, pero estas se diferencian de las historietas porque no poseen sus características lingüísticas propias (Barrero, 2013).

Con respecto a la tercera definición, muy aceptada por los aficionados porque “eleva” los tebeos de humor, fantasía y superhéroes a categoría de solo historieta, vieron en el cómic book como un soporte de fácil manejo, baratos y populares. De este modo, a finales de los sesenta, los editores le adjudicaron el nombre de *Graphic Novel* a la compilación de historietas de superhéroes aparecidas en los últimos setenta años (Barrero, 2013).

Sobre la definición número dos, muchos estudiosos del cómic ven adecuado tomar esta opción en virtud de que concede importancia al editor con respecto a la valoración que él hace al tebeo y la inversión que hace en impresión y distribución a pesar de la dificultad para venderlo.

La primera definición presenta más dificultades porque “hay quienes consideran que para aceptar la naturaleza del *Graphic Novel*, sea como formato, como género o como modelo editorial, esta debió ser concebida como tal desde su creación” (Barrero, 2013, pág. 206), Este argumento se ilustra con el caso de la obra “Contact with God”, de Will Eisner, que ciertos críticos la consideran como la base fundamental de la creación del género como tal, valorada a partir su enmarcación como libro americano enfocado más en tragedias o dramas y menos en comedias o fantasías; además, porque la obra es estimada por el público y la crítica, y su autor es reconocido en su campo. “Contact with God” contribuyó a otorgar al cómic una nueva imagen, desligándolo de connotaciones peyorativas, y satisfizo los intereses de quienes lo respaldaron, como DC o Warner (Barrero, 2013).

Un punto de partida para comprender las novelas gráficas es su forma, puesto que al discutir las propiedades de este medio es crucial hacer hincapié en su naturaleza compleja y variada (Baetens & Frey, 2015). Bajo esta mirada, la diferencia entre el cómic y la novela gráfica no han sido siempre claras, como demuestran dos de las tres obras que acuñaron su nombre: “The Drark Knight Returns” (1986) de Frank Miller o “Watchmen” (1987) de Alan Moore y Dave

Gibbon, dado que estas obras se editan inicialmente en formato de cómic y luego se republican en Novela Gráfica (Baetens & Frey, 2015).

De esta manera, Thierry Smolderen citado por Baetens & Frey, (2015) examina el modelo básico del cómic e identifica tres elementos para cuestionar: el dibujo personal, la disposición de viñetas y la secuencia narrativa. Según los autores, a pesar de casi un siglo de existencia de los cómics, han mantenido la misma estructura fundamental:

(...) Casi un siglo, los cómics han seguido la misma estructura fundamental; sus imágenes se yuxtaponen en una cuadrícula, que entrelaza imágenes organizadas horizontal y verticalmente, las cuales deben leerse en un orden secuencial —es decir, de manera sucesiva— y que determinan el supuesto estatus narrativo “natural” del medio (pág. 8)<sup>81</sup>.

Esto significa que los cómics se fundamentan en una forma de contar historias a partir de la decodificación secuencial de imágenes yuxtapuestas, las cuales son seguidas, página por página, por el lector.

A pesar de lo anterior, las novelas gráficas pueden adoptar las reglas básicas de los cómics, como en el uso del estilo de dibujo típico de los superhéroes, como se observa con Batman en “The Dark Knight Returns”; pueden emplear las reglas de diseño que los cómics han utilizado durante décadas, sin la necesidad de abandonar la dimensión narrativa de sus imágenes yuxtapuestas; también emplean las convenciones de diseño que los cómics han utilizado durante décadas, sin necesidad de abandonar la dimensión narrativa de sus imágenes yuxtapuestas (Baetens & Frey, 2015). Sin embargo, van más allá de los límites que les impone estas reglas. En primer lugar, buscan resaltar estilos más individuales (estilo reconocible), necesariamente más embellecidos del estilo tradicional de los cómics. En segundo lugar, tienden a alejarse de las formas convencionales de diseñar una obra, prefiriendo técnicas con diseños inusuales que rompen con la estructura tradicional y hermética de la disposición de las viñetas. Finalmente, en tercer lugar, las novelas pueden innovar a nivel narrativo, rechazándolo o haciendo hincapié en dimensiones de la narración que eran desaprovechadas en el cómic, verbigracia, el papel del

---

<sup>81</sup> Traducción propia del texto original de (Baetens & Frey, 2015):

almost a century, comics have followed the same fundamental structure; their images are juxtaposed in a grid, which intertwines horizontally and vertically organized images that are supposed to be read in a sequential order - that is, a successive way - and that determine the supposedly “natural” narrative status of the medium (pág. 8).

narrador, este estaría más presente tanto verbal como visualmente en la obra (Baetens & Frey, 2015).

Como ya se ha intentado mostrar, las novelas gráficas se distinguen de los cómics por el contenido que se presentan dentro de este material. Este formato narrativo, según (Baetens & Frey, 2015), presenta un contenido “adulto”, no en el sentido pornográficos, sino por sus temas “serios” muy sofisticados y con poco interés para los jóvenes y niños, enfocados a un realismo contrario a la ciencia ficción o fantasía de los cómics de superhéroes. En su mayoría son biográficas, autobiográficas, documentales, reportajes o testimonios, pero esto no imposibilita que se realicen novelas gráficas de la imaginación pura del creador.

Con respecto a la publicación de una novela gráfica, esta se diferencia del cómic gracias a que la novela se publica en formato de libro, con sus características particulares de una novela literaria: tamaño, portada, tipo de papel, número de página, etc., y tiende a evitar la serialización (explotación en masa de un personaje mediante una serie repetida infinitamente). Con todo, en este, como en muchos ámbitos de la cultura y de las artes, es apenas normal que muchas veces las distinciones sean un tanto borrosas.

## ACTO CUARTO

### RUTA METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN

*Cada a uno de los granos de esta piedra, cada fragmento mineral de esta montaña llena de oscuridad, forma por sí solo un mundo. El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso.*

El mito de Sísifo, Albert Camus (1942).

En este capítulo se detalla la perspectiva epistemológica y la apuesta metodológica para este proceso investigativo, que incluyen las técnicas utilizadas para la recolección de información, así como el procedimiento analítico empleado para la interpretación de la transposición del texto dramático a la novela gráfica.

A finales del siglo XIX apareció en el contexto de las ciencias humanas un paradigma al que no se le prestó la atención suficiente. Esta postura se originó a partir de un nuevo método creado por Giovanni Morelli para la atribución de los cuadros de arte antiguos a su autor respectivo, lo que suscitó en muchos historiados reacciones y enfrentamientos por esta mirada. Este método se centró en la distinción entre cuadros originales y copias mediante el examen de las características y detalles más omitibles y menos llamativos<sup>82</sup> para los historiadores del arte; por ejemplo, la forma de los dedos de los pies, los lóbulos de las orejas, las uñas, etc., planteando problemas no desde el plano estético, sino filológico (Ginzburg C. , 2003).

El método indiciario de Morelli tuvo paralelismos con la narrativa de Arthur Conan Doyle, cuyo personaje Sherlock Holmes desentrañaba crímenes a partir de huellas, rastros de ceniza o incluso una oreja cortada. Asimismo, el método indiciario de Morelli influyó a Sigmund Freud en un momento anterior a su formulación del psicoanálisis, al mencionar que “Yo creo que su método [el de Morelli] está estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico” (Ginzburg C. , 2003) citando a Freud. La movilización que ejerció este método en Freud fue por la valorización que se hizo del material analítico de descarte —esos datos que son rechazados, marginales o sin importancia— los cuales poseían los puntos clave en el acceso a lo esencial en el espíritu humano, y que se les escapan, en el caso del artista, “sin que él se dé cuenta”, como anota (Ginzburg C. , 2003, pág. 98).

---

<sup>82</sup> Como nos menciona Ginzburg C. (2003), por esta época se definía la originalidad de un cuadro mediante las características llamativas de una obra: rostro, manos, piernas, cuerpo, paisaje, la sonrisa de los Leonardo, los ojos de Perugino, etc., y se le daba poca importancia a los mínimos detalles de los cuadros como lo eran las uñas, los pelos, los lunares, etc.

En los tres casos —Morelli, Holmes y Freud— persiguieron distintos tipos de huellas que permitieron captar una realidad más profunda. Así, las huellas se manifiestan en Sigmund Freud como síntomas; en las narrativas de Sherlock Holmes como indicios; y en el caso de Morelli, como signos pictóricos (Ginzburg C. , 2003). Sin embargo, los tres casos compartieron un modelo basado en la sintomatología médica, disciplina que diagnosticaba enfermedades a partir de la observación directa. Aunque podría tratarse de coincidencias, desde el siglo XIX se consolidó en las ciencias humanas un paradigma basado en la sintomatología, conocido como el método indiciario.

Ginzburg C., (2003) concibió este paradigma como un tejido de hilos aglutinados de un tapiz, al que se le denominó, a partir de diversos y diferenciados contextos como venatorio, adivinatorio, indiciario o sintomatológico, pero que remitían a un modelo epistemológico común, que se entrecruzaba con diversas disciplinas o por el uso de sus métodos o términos. Una aproximación al surgimiento del paradigma se puede decir que partió de los primeros humanos cazadores que vieron los rasgos, huellas y pistas que dejaban sus presas, como forma estratégica para la perfección de la técnica de caza. El proceso basado en la observación minuciosa y el análisis de señales influyó en la adivinación, la medicina clásica y otras disciplinas de deducción, donde se analizan señales, signos y síntomas para comprender fenómenos. Con el surgimiento de las ciencias humanas en el siglo XVII y XIX, se posicionaron disciplinas centradas en la historia y crítica del arte, y algunos campos de la medicina, que utilizaron procesos de análisis minucioso y detallado para identificar aspectos que no eran visibles con las tradicionales miradas analíticas. El paradigma indiciario trascendió su aplicabilidad en la medicina y se utilizó no solamente en la elaboración de formas de control social sutiles y capaces de trastocar la sociedad con más profundidad y ahínco, sino que también para tumbar el velo de maya de las ideologías que opacaron las estructuras sociales complejas, en el ejemplo de Ginzburg, del “capitalismo maduro”. El núcleo del paradigma indiciario propende comprender los fenómenos de una realidad difusa mediante ciertos elementos o “puntos de privilegiados”, tales como las señales, huellas e indicios, que ayudan a interpretar y develar su complejidad.

“La representación de las vestiduras que ondean en los pintores florentinos del siglo XV, los neologismos de Rabelais, la curación de los enfermos de escrófulas por parte de los reyes de Francia y de Inglaterra, son sólo algunos de los ejemplos de la manera en que indicios mínimos han sido considerados sucesivamente como elementos

reveladores de fenómenos más generales: la visión del mundo de una clase social, o bien de un escritor, o de una sociedad entera (Ginzburg C. , 2003, pág. 144)”.

El dilema que se postula sobre el paradigma indiciario es si este tiene un capital de rigurosidad que equipare a los demás paradigmas de las ciencias. De este modo, Ginzburg C., (2003) mencionó que las ciencias de la naturaleza, como las de Galileo, dejaron a las ciencias humanas ante dilemas enfocados en asumirse bajo un estatus de disciplina científica débil que apunte a resultados poco significativos o plantearse a partir de un estatus fuerte que logre resultados de poco interés. Sin embargo, este dilema fue superado por ciertas tendencias de la Semiótica y del Análisis del discurso, que vieron como modelo en sus modos de investigación de la realidad, encontrando un equilibrio entre la rigurosidad científica, sin la necesidad de sacrificar sus hallazgos, propios de fenómenos mucho más escurridizos, y en los que el observador se encuentra altamente implicado.

### **La socio-semiótica**

La metodología socio-semiótica se ampara epistemológicamente en el paradigma indiciario. Esta perspectiva tiene sus orígenes posteriormente a la segunda guerra mundial, más exactamente, en los años 50, pero se expande mundialmente a partir de los años 60; con la influencia del modelo de Althusser, la Escuela Francesa de Análisis del Discurso, la lingüística de Saussure<sup>83</sup> y variados pensadores como Bajtín, Barthes, Kristeva, Lotman. Rossi-Landi, entre otros varios (Delupi, 2023). Para América Latina, la influencia estuvo a cargo de los pensadores como Eliseo Verón, Oscar Traversa, Oscar Steimberg y Elvira Arnoux con la iniciativa de desarrollar posturas sobre la producción de significaciones.

Una aproximación a la definición de esta perspectiva nos la brinda Gualberto & Kress, (2018) al hablar que la semiótica social, término anglosajón, es:

“(...) una teoría social sobre el significado y la creación de significado en (inter)acción; examina las diversas formas en que los textos pueden ser elaborados. La palabra "semiótica" proviene del griego "semeion" – "signo" – la unidad mínima de significado como combinación de forma y contenido. A través de los signos creados en diferentes

modos, el significado se hace evidente: visible, tangible, audible; disponible para el trabajo semiótico y el compromiso sensorial” (pág. 1)<sup>84</sup>.

O como referencia Alsina, (2014) al citar a Hodge y Kress, (1991) cuando dice que la semiótica social trata la “semiosis humana como un fenómeno social en relación a sus fuentes, funciones, contextos y efectos. También trata de los significados sociales construidos a partir de múltiples formas semióticas, a través de textos y prácticas, en todo tipo de sociedad humana y en todos los periodos de la historia humana” (pág. 81).

De esto, en sus apuntes Delupi, (2023) destaca que la perspectiva socio-semiótica se ha dedicado a lo largo de este medio siglo a “investigar la configuración de subjetividades y sus signos epocales”, lo que permite destacar los diversos mecanismos de construcción de sentido que se desarrollan en distintos contextos históricos, considerando que el discurso juega un papel esencial en la formación de los distintos fenómenos sociales. Para llegar a esto, se formula una crítica a la postura saussureana y chomskyan puesto que ambas no apuestan por dar cuenta de la producción social de sentido, puesto que separan la lengua de los procesos socio-culturales. En tal sentido, Verón E., (1993) postula una mirada sobre los discursos<sup>85</sup> como un lugar que no se ampara necesariamente al plano de la lengua y que puede romper el modelo binario del signo lo que podía tomar el “pensamiento ternario sobre la significación”, relegado por los estructuralistas, articulando la lingüística con la teoría de los discursos sociales. Una teoría de los discursos sociales pensada desde la mirada de Verón E., (1993) permite que se “recupere problemas olvidados: aquellos que la lingüística rechazó en su historia [...] y que la semiología, a continuación, ignoró sistemáticamente” (pág. 123), más que nada en aspectos como la materialidad del sentido y la construcción de lo real en la red de la semiosis.

El proceso de análisis de los conjuntos textuales se sitúa en la diferencia de funcionamiento entre economías discursivas. La superficie discursiva se comprende como la red de relaciones que representan ecos o marcas, y que, al describirse los ecos o marcas, las trata como huellas en el proceso de análisis discursivo. Estas huellas incluyen elementos lingüísticos, unidades

---

<sup>84</sup> Traducción propia de lo mencionado por Gualberto y Kress (2018):

“(…) a social theory about meaning and meaning-making in (inter-) action; it examines the varieties of ways texts can be made. The word “semiotics” derives from the Greek “semeion” – “sign” – the smallest unit of meaning as a combination of form and meaning. In and through signs made in different modes, meaning becomes evident – visible, tangible, audible: available for semiotic work and sensory engagement” (pág. 1).

<sup>85</sup> El discurso tiene otra postura diferente a la que hará en su momento Foucault. Aquí el discurso es cualquier tipo de texto, no necesariamente escrito, con una unidad autónoma de sentido, compuesto por cualquier materialidad, y que hace referencia a un contexto sociohistórico. O como dice Verón E. (1993) “Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido” (pág. 127).

más amplias que podrían llamarse marcas, y unidades significantes no homogéneas que poseen tanto marcas lingüísticas como no lingüísticas. Para el análisis del discurso Eliseo Verón se sitúa en dos posiciones: en su producción y en su reconocimiento:

“Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamamos a las primeras condiciones de producción y, a las segundas, condiciones de reconocimiento” (Verón E. , 1993).

Como bien se menciona en el principio del apartado, la metodología socio-semiótica se cobija en el paradigma indiciario, puesto que en el análisis de los diferentes discursos son necesarios revisar los aciertos o irregularidades políticas, económicas, culturales, sociales e históricas que atraviesan la producción y recepción de sentido, recuperando problemas olvidados que fueron rechazados por la lingüística en su historia o por los que fueron ignorados por la semiología de manera sistemática (Verón E. , 1993), o como menciona (Ginzburg C. , 1999):

“Si las pretensiones de conocimiento sistemático aparecen cada vez más veleidosas, no por eso se debe abandonar la idea de totalidad. [...] Al contrario: la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios– que permiten descifrarla” (pág. 162).

Con esto se puede decir que la presente investigación tiene como objetivo el reconocimiento, de un objeto discursivo, algunos ecos, huellas o indicios que acontecen en la superficie textual y que remiten a algunas operaciones de producción de sentido Verón E., (2004), para tratar de formular hipótesis; luego, someter a interpretaciones a partir de la entrada y salida del corpus analizado, para la identificaciones de esas posibles operaciones de la producción de sentido, puesto que “entre las condiciones productivas de un discurso hay siempre otros discursos” (Verón E. , 1993, pág. 129) que subyacen en los materiales de análisis.

Como se expresó en el apartado teórico, lo referente a lo enunciativo, retórico y temático son categorías importantes para la investigación, dado que caracterizan los lugares de examen en la producción de las operaciones de sentido de los discursos (corpus textual) de análisis. De esta manera se recuerda que lo retórico está centrado en la configuración del texto, estructurado,

organizado. Lo temático, corresponde a aquello de lo que habla el texto y se centra más que nada en las acciones y mecanismos de representatividad que históricamente han sido elaborados y relacionados previos al texto. Y con respecto a la enunciación, son esos impacto o resultado que se tienen de un mensaje (efectos de sentido), a través de dispositivos lingüísticos o no lingüísticos, del receptor y emisor, o más precisamente, el tipo de vínculo que el producto cultural postula con sus receptores.

### **El rumbo metodológico: problemas, soluciones y reflexiones en el proceso investigativo.**

Como este tipo de investigaciones no se limitan a la aplicación rígida de métodos, técnicas o momentos predefinidos al inicio del proceso investigativo; por el contrario, este se va construyendo de manera dinámica a medida que avanzan los hallazgos y se profundiza en el análisis, como se evidencia en la Tabla N.1, las actividades de la investigación no siguieron un orden estrictamente secuencial, sino que requirieron flexibilidad para adaptarse a las nuevas lecturas y hallazgos. En múltiples ocasiones, fue necesario retroceder, avanzar o incluso superponer actividades, reevaluando constantemente los hallazgos y ajustando el rumbo del estudio.

Como se informó al inicio del presente documento, la investigación se centró en el análisis del texto dramático “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*”, así como en la escenificación de la obra por parte del grupo Teatro Petra. El objetivo principal era comparar estas dos versiones —la textual y la escénica— mediante un enfoque dramatólogo y la recepción del público. Sin embargo, debido a la falta de acceso al montaje de la obra o a una visualización de la misma, no fue posible llevar a cabo el análisis completo de la puesta en escena. Esta limitación obligó a reorientar el enfoque de la investigación centrando el análisis del texto dramático y explorando otras alternativas de análisis transpositivo del texto fuente; es así que descubrió —y digo se descubrió porque fue en un paseo por la librería en donde la encontré— una adaptación de *Labio de Liebre* en formato de novela gráfica.

En la tabla N. 1 se presentan las distintas actividades del proceso investigativo posteriores al descubrimiento de la novela gráfica:

**Tabla N.1****Momentos, no necesariamente secuenciales de la investigación**

Actividades	Descripción
1. Reconstrucción del relato (fábula).	Esta actividad implica identificar y describir los eventos clave del texto dramático y la novela gráfica, siguiendo la secuencia cronológica de la historia, independientemente de cómo se presente en la estructura dramática y la novela gráfica
2. Comparación de las dos tramas y argumentos.	Identificar las continuidades y rupturas de la historia en el texto destino.
3. Entrada y salida del corpus buscando regularidades	Identificación de las posibles hullas que puedan dar lugar a hipótesis, y emergencia de hipótesis preliminares acerca de posibles operaciones de producción de sentido.
4. Selección de fragmentos	Identificación de fragmentos relevantes en la Novela Gráfica*
5. Análisis de Componentes Discursivos Temático, Enunciativo y Retórico, buscando continuidades y rupturas entre el texto fuente (la dramaturgia) y el texto destino (la novela gráfica).	Análisis de los fragmentos confirmando o descartando las hipótesis que emergieron.
6. Rastreo de elementos Metadiscursivos y Transtextuales	Metadiscursos: identificación de configuraciones de géneros y estilos presentes en ambos textos. Transtextualidad: identificación de referencias provenientes de otros textos (incluidos variados discursos que circulan en nuestra sociedad —en la prensa, en el discurso político—), pero también presencias de obras artísticas y literarias de distinto origen.
7. Confrontación con textos históricos, filosóficos, literarios y semióticos, que enriquecieran tanto el rastreo de datos como su interpretación.	Construcción de un marco histórico obligatorio, para rastrear las condiciones de producción de ambas obras. Rastreo de material periodístico —en distintos soportes— para rastrear presencias en los textos. Y construcción de un marco teórico a medida que el análisis de los textos nos remitía a determinadas búsquedas conceptuales y teóricas, y no desde el inicio, pues al comienzo los textos no nos dicen nada.
8. Análisis.	Construcción de una interpretación global, a partir de la descripción de las operaciones de producción de sentido descubiertas -postuladas-, articulada en un discurso propio, de todos los datos a partir de las hipótesis que se fueron construyendo, y en la confrontación de esos datos con los insumos conceptuales y teóricos.

*Nota:* Elaboración propia.

Estos ocho momentos, como se mencionó anteriormente, no siguieron un orden secuencial o lineal en el proceso de investigación. Por el contrario, se caracterizaron por su dinamismo y flexibilidad, aglutinándose, retrocediendo y avanzando según las necesidades del estudio. Aunque el primer momento: “Reconstrucción del relato (fábula)”, aparece inicialmente como un punto de partida, en la práctica se desarrolló de manera simultánea con el segundo momento: “Comparación de las dos tramas y argumentos”. Esto se debió a que, para reconstruir y

comprender el relato de los dos textos analizados, fue indispensable identificar las continuidades y rupturas entre las historias de ambos.

Una vez identificados algunos aspectos clave de la historia en ambos textos, fue necesario profundizar en el análisis para detectar posibles huellas que permitieran formular hipótesis preliminares sobre las producciones de sentido en el texto destino. Este proceso correspondió al tercer momento, denominado “Entrada y salida del corpus buscando regularidades”, el cual, como se muestra en la Tabla N. 2, consistió en generar hipótesis sobre el proceso transpositivo entre el texto fuente (la dramaturgia) al texto destino (la novela gráfica). Durante este momento, se seleccionaron fragmentos relevantes de la novela gráfica, lo que constituyó el cuarto momento. Estos fragmentos se fueron ampliando y reinterpretando a medida que las hipótesis iniciales se refinaban y se ampliaban. Por lo que, este avance permitió llegar al quinto momento, “Análisis de Componentes Discursivos: Temático, Enunciativo y Retórico”, en el cual se examinaron las continuidades y rupturas entre ambos textos, centrándose en cómo los elementos temáticos, enunciativos y retóricos se transformaron o conservaron en el proceso de adaptación.

**Tabla N.2**

Categorías de las hipótesis preliminares del proceso transpositivo.

Campos categoriales	Categorías	Conceptos de análisis y subcategorías
Retórico	Sobre continuidades y rupturas	Argumento
		Diégesis (Espacio-Tiempo)
		Personajes
		Intertextualidad
		Simbolismo
Temático	Reconocimiento	Amor
		Derecho
		Solidaridad
		Individual
Enunciativo	Memoria	Colectiva
		Social
		Humor
		Absurdo
	Terror	Terror político

---

*Nota:* Elaboración propia.

El momento seis, denominado “Rastreo de elementos Metadiscursivos y Transtextuales”, estuvo estrechamente ligado al proceso de investigación desde sus inicios. Este momento se centró en identificar y analizar los géneros, estilos y referencias intertextuales presentes en ambos textos. Para ello, se partió de un rastreo de investigaciones previas que analizan la obra dramática, así como de las hipótesis preliminares hechas durante la lectura comparativa de los dos textos. Por su parte, el momento siete, centrado en el “Confrontación con textos históricos, filosóficos, literarios y semióticos, que enriquecieran tanto el rastreo de datos como su interpretación”, tuvo un papel fundamental al consolidar el contexto histórico y social que enmarca ambas obras. Aunque este marco histórico comenzó a trabajarse desde la elección de la obra de análisis, debido a su fuerte vinculación con el contexto histórico colombiano y su reflexión sobre el conflicto armado colombiano, fue en este momento donde se profundizó en la recopilación y análisis de materiales periodísticos y otros soportes documentales. Este rastreo no solo permitió comprender mejor las condiciones en las que surgió el texto fuente, sino también tomar una postura crítica frente sobre los eventos históricos que inspiraron la obra, contribuyendo así a una interpretación más profunda y contextualizada de su contenido al ser transpuesto.

Colofón, el momento ocho, denominado “Análisis”, se centró en la construcción de una interpretación global de los textos a partir de las operaciones de producción de sentido identificadas y postuladas a lo largo del proceso investigativo.

## ACTO QUINTO

### DEL TEXTO DRAMÁTICO A LA NOVELA GRÁFICA

En el presente acto se realizará el análisis semiótico de las transformaciones encontradas en el pasaje del texto dramático “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*” a la novela gráfica llamada “*Labio de Liebre*”. El primer aspecto se centra en las transformaciones de la fábula, y sus principales continuidades y rupturas. Seguido a eso, el análisis se centrará en la transposición del material fuente al destino la cual está dividirá en tres apartados: el primer se

enfocará en la retórica de la vivificación de la realidad histórica del país. El segundo se centrará en el análisis temático de ambos textos, con especial atención a las demandas de reconocimiento y al llamado a la memoria de las víctimas presentes en ellos. Finalmente, el tercer apartado examinará las acentuaciones y emergencias enunciativas y genéricas, de acuerdo con los hallazgos sobre el humor, el terror político y social, y la pornografía del horror en los materiales horror.

### **Transformaciones de la fábula (relato)<sup>86</sup>**

El texto dramático (texto fuente) y el guion de la novela gráfica (texto destino) fueron creados por Fabio Rubiano. La novela gráfica conserva gran parte del relato original, aunque con algunas diferencias. En términos de composición formal y estructural, ambos presentan la misma historia: un hombre que cumple una condena de casa por cárcel en un país lejano es visitado por las víctimas de sus crímenes, lo que lo lleva a confrontar su pasado, confesar sus delitos y pedir perdón.

El texto dramático se compone de 17 escenas, cada una con su título respectivo: *1. Primera visita. 2. Gallinas. 3. Pérdida del control. 4. Escena de las vacas 5. Recuperación del control. 6. Un amor del pasado. 7. Estrellato. 8. Rendición de cuentas. 9. Presentación en sociedad. 10. Instalación. 11. El paraíso. 12. Invisibilidad. 13. Los zapatos. 14. Escena del porqué. 15. Intermedio. 16. Diálogos finales. 17. La lista.* Esta distribución de escenas incluye una serie de acotaciones escénicas (acción) y espacio/temporales que ayudan al lector a aterrizar la acción dramática. En cambio, en la novela gráfica, por las imágenes, el uso de algunos cuadros de textos que actúan como acotaciones y por la economía del relato, no se titula ninguna escena/capítulo.

En el texto dramático, la acción se desarrolla en un espacio múltiple de carácter sucesivo<sup>87</sup>. La acción dramática inicia en la casa de Salvo Castelo y muta a lo largo de la fábula, transformándose hasta que el campo atraviesa la mitad de la habitación, como se indica en la acotación de acción de Alegría Sosa: “*Da una señal. Sonido fuerte del bosque. Las paredes de*

---

<sup>86</sup> La concepción de la fábula ha sido en varios momentos analíticos de la dramaturgia malinterpretada. Así, esta palabra viene del latín *fabula* (frases o relato) la cual designa a una serie de hechos que constituyen el elemento (estructura) que narra una historia o como un material anterior a la obra, dos concepciones opuestas / contradictorias que no amparan las concepciones de los autores dramáticos. Con respecto a la composición de la fábula, los dramaturgos estructuran las obras a partir de acciones (motivaciones, conflictos, resolución, desenlace) en un espacio tiempo abstracto construido a partir de un espacio/tiempo y el comportamiento del ser humano. En sus definiciones clásicas, la fábula aparece un sinónimo de la palabra *story* (historia), un ordenamiento cronológico de los acontecimientos.

<sup>87</sup> Para (García Barrientos, 2012) un espacio de carácter sucesivo implica “la mutación de un espacio dramático en otro, de unas ambientaciones de la acción en otras sobre el mismo espacio escénico” (pág. 151) un

*la casa se abres. Entrar a la casa el bosque y conejos y gallinas y vacas)*” (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 251). En contraposición al texto dramático, la novela gráfica presenta un espacio de carácter simultáneo, por la riqueza y facilidad que dan las viñetas y las ilustraciones para comprender de manera inmediata los diferentes escenarios presentados. Así, se pueden presentar espacios como: dentro de la casa de Salvo, a fuera de la casa de Salvo, en el campo (donde vivía la familia Sosa), una cancha de fútbol, dentro de la televisión, en el palacio de justicia, en el dibujo del niño Jerónimo Sosa, en un jacuzzi, una oficina y un quirófano.

Aunque existen diferencias en el tratamiento del espacio en cada material, la ubicación precisa de la acción (casa) en el texto dramático no es clara; sin embargo, el diálogo de Salvo Castelo al iniciar la obra, en un spanglish muy limitado, sugiere que el texto dramático podría desarrollarse en un país de habla anglosajona. En cambio, la novela gráfica ofrece pocos indicios sobre la ubicación geográfica de la acción, solo se observa que cae nieve tras las ventanas, sin ninguna acotación o referencia de los personajes que indique el país en el que Salvo podría estar cumpliendo su condena o un texto en spanglish que nos muestre la similitud con su texto fuente.

Con respecto a los personajes del texto dramático, se representan 7 personajes patentes<sup>88</sup>: Salvo Castelo, Alegría de Sosa, Miranda Sosa, Jerónimo Sosa, Granado Sosa, Roxi Romero y Gallina híbrida (mitad humana y mitad animal). También aparecen 4 grupos de personajes latentes<sup>89</sup> como: vacas, grillos, conejos y personas al teléfono. Además, hay 3 personajes ausentes<sup>90</sup>: Pedro Nel Sosa, Alirio Costera y Sra. Marimar. En contraste, la novela gráfica presenta 43 personajes patentes que participan en la acción a lo largo de la novela, estos incluyen a: Salvo Castelo, Alegría de Sosa, Miranda Sosa, Jerónimo Sosa, Granado Sosa, Roxi Romero, Gallina híbrida, grupo de vacas (15), Alirio Costera, Jefe de prensa, Sra. Marimar, Actriz porno, un grupo de soldado (8), un grupo de futbolista (5), un grupo de doctores (2), Gallina, Conejo y Actor porno. En cuanto a los personajes latente, solo aparece Pedro Nel Sosa, aunque su presencia es solo una silueta difusa y no interviene directamente en la acción, a diferencia del texto dramático donde estaba ausente. Un aspecto interesante de los personajes es su participación en el texto destino. En la novela gráfica, personajes como Alirio Costera, la Sra. Marimar, los animales (vacas, conejos, gallinas, etc.) adquieren su propia voz y figura; no solo

---

<sup>88</sup> Los personajes patentes son los que son los que se definen como dramáticos. Estos personajes están presentes y son visibles a la vez. Pueden estar en un espacio escenográfico o pueden ser encarnados en un actor (García Barrientos, 2012).

<sup>89</sup> Los personajes latentes son esos que presentes y con la posibilidad de intervenir en el desarrollo de la acción, nunca se hacen visibles “aunque sean aludidos, no lo son “meramente” pues “están ahí” y podemos “sentir” su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.)” (García Barrientos, 2012, pág. 190).

<sup>90</sup> Los personajes ausentes del “aquí y ahora” de la acción dramática, y que son solamente “aludidos”.

son mencionados o están ausentes en la obra, como ocurre en el texto fuente, sino que forman parte activa y visible de la historia.

En cuanto al final de las obras, se tiene que en el texto destino es diferente que el texto fuente. Así, luego de estar confrontado por los actos que cometió con la familia Sosa, en el material fuente sucede lo siguiente:

**GRANADO SOSA:** (Conteniendo el llanto.) Sí. Ya lo sabe, ya tiene memoria. (Se quita su labio leporino y queda sano, con la boca normal.) ¡Mire, mire! (Le tira las botas a su lado.) Ahora sí, póngase en sus zapatos.

Todos, menos SALVO van saliendo. La música sube, la luz se concentra en SALVO, al final grita:

**SALVO:** (Grita.) ¿Perdón?

Aquí Salvo Castelo va experimentando una explosión de sensaciones internas. La acción de Granado Sosa, al decirle a Salvo “Ahora sí, póngase en sus zapatos”, es una invitación a que Salvo tome las riendas de sus actos como perpetrador de la violencia. Sin embargo, su grito final, “¿Perdón?”, revela una mezcla de confusión, miedo y quizá arrepentimiento, pero también muestra su incapacidad para asumir plenamente el peso de su propia humanidad y los horrores que ha causado. Mientras esto sucede en el texto fuente, en el texto destino el final se desarrolla en tres momentos. En la figura 1, se observa que la invitación a “ponerse en los zapatos” no proviene únicamente de una de las víctimas, sino que también constituye una manifestación del narrador de la novela. Este acto simboliza una invitación a Salvo para que asuma la responsabilidad de sus acciones que es dicha hasta por el narrador del relato. Junto con los Sosa, el narrador se despide de Salvo y de los lectores con la siguiente frase: “Adiós. Ya tiene memoria. Ya lo sabe. Ahora sí, póngase en sus zapatos”, dejando solo a Salvo para que cavile sus acciones. En la figura 2, se observa el movimiento exagerado y frenético que refleja la desesperación del personaje Salvo Castelo. En un momento, lo vemos confrontando a los lectores; en otro, angustiada; y, finalmente, gritando a los cuatro vientos: «¿Perdón!». Aquí, el personaje se encuentra sumido en su soledad, ya no tiene a la familia Sosa ni al narrador a su lado, y lo único que le queda es afirmar su deseo de contar toda la verdad, o es lo que espera el lector. Luego de eso, como se muestra en la figura 3, aparece en un globo el grito de Salvo diciendo "¿Perdón?", como una forma ambigua que expresa en el lector confusión. En este momento se evidencia en Salvo una indignación o rechazo ante la situación de decir la verdad, revelando su incapacidad para comprender o empatizar con la experiencia del otro. Por lo tanto, este cierre cuestiona si el perdón que expresa el victimario es genuino, sincero o incluso posible en el contexto de sus acciones.

**Figura 1**

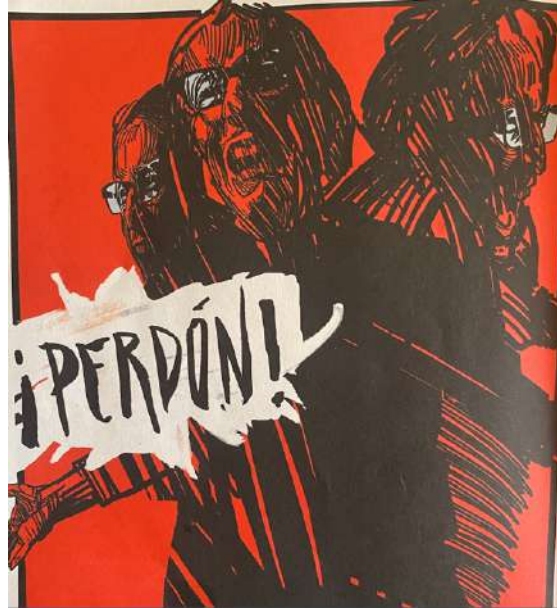
Extracto de viñeta. Solicitud final de ponerse en los zapatos



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre. pág. 111

**Figura 2**

Extracto de viñeta. Salvo pide Perdón



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre. pág. 112

**Figura 3**

Extracto de viñeta. Perdón ambiguo de Salvo Castelo.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre. pág. 123

### *Argumento del texto dramático*

Con base en lo anterior, la fábula puede ser reducida, sin pérdidas fundamentales en el contenido semántico del texto, a unas cuantas frases o palabras que describen concisamente los acontecimientos de la obra. De este modo, a continuación, se presenta la fábula del texto dramático de Labio de Liebre:

En una habitación aislada de un país de habla anglosajona, un hombre llamado Salvo Castelo está sentado viendo la televisión. Se encuentra bajo arresto domiciliario como parte de su proceso de justicia y paz por crímenes cometidos en su país de origen, lo que le impide salir de su casa. El pacífico momento de entretenimiento es interrumpido por Gregorio Sosa, un joven campesino con problemas en el labio superior. Gregorio, ya sea un fantasma o una ilusión producto de las alteraciones cognitivas de Salvo, comienza a confrontarlo. No está solo, lo acompañan Alegría Sosa, su madre; Jerónimo Sosa, su hermano; Marinda Sosa, su hermana; y Roxi Romero, una periodista. Todos ellos vienen a pedirle cuentas por los crímenes que cometió y las personas que dañó.

A lo largo de la obra, Salvo se enfrenta a una serie de situaciones surrealistas, oníricas y de terror que lo obligan a revivir los actos cometidos contra estos personajes, representados por las víctimas que buscan memoria, justicia y reconocimiento. En estos enfrentamientos emergen historias de violencia física, psicológica, emocional, sexual y económica, no solo entre el victimario y las víctimas, sino también entre las propias víctimas.

La culminación de la obra ocurre cuando Salvo, tras una serie de confrontaciones con sus víctimas y su propia conciencia, comienza a aceptar las acciones cometidas contra la familia Sosa y Roxi Romero. La obra culmina con el arrepentimiento de Salvo por sus crímenes y su petición de perdón.

### *Principales continuidades y rupturas*

El texto dramático, que es el texto fuente, y el guion de la novela gráfica, que es el texto de destino, fueron creados por el dramaturgo Fabio Rubiano. En cuanto a los materiales, el texto fuente corresponde a un texto dramático concebido para ser representada, mientras que el texto de destino es una adaptación en formato de novela gráfica, para ser leída. La novela gráfica fue ilustrada por Felipe Velásquez (Pipex), con cierta influencia, se cree, del pintor británico Francis Bacon, por su calidad de pintura deformada (vea figura 4, 6 y 7) que intenta, como referencia Castro Flórez & et al., (2017) al citar a Gillies Deleuze, (2002), no “el movimiento,

aunque su pintura produzca un movimiento muy intenso y violento [sino] es un movimiento sin moverse del sitio, un espasmo, que testimonia un problema muy distinto del propio Bacon: la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles”.

**Figura 4**

Pintura “El papa Inocencio X”



*Nota:* Francis Bacon, 1953- Óleo sobre lienzo

**Figura 6**

Pintura “El estudio del cuerpo humano”.



*Nota:* Francis Bacon, 1949- Óleo sobre lienzo.

**Figura 7**

Pintura “Retrato de George Dyer y Lucian Freud”.



*Nota:* Francis Bacon, 1967- Óleo sobre lienzo

**Figura 5**

Rasgos de la estética de Bacon en las ilustraciones de la Familia Sosa.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre. pág. 78

Con las creaciones artísticas de Bacon, por ejemplo, el caso de la obra “Papa Inocencio X”, “El estudio del cuerpo humano” y el “Retrato de George Dyer y Lucian Freud” nos presentan un claro movimiento de fuerzas invisibles que están presentes en los cuerpos. Estas obras, como la totalidad de sus pinturas, son una mezcla de certezas y crudezas corporales, a su vez que nos manifiestan la inocencia o ese frenesí de la falta de sentido (Castro Flórez & et al., 2017) que genera una belleza en este mundo turbulento de la pasión, intentando hacer que lo invisible se vuelva visible (Rivera, 2014).

En esta misma dinámica de hacer visible lo invisible se observa el trabajo de Pipex en la ilustración de la novela gráfica de Labio de Liebre (ver figura 5). Las imágenes que acompañan el texto en la novela, a través de trazos, colores, formas, figuras, no solo representan un sufrimiento, sino que son una manifestación de una intensidad oculta que intenta emerger por todos los medios, una forma que acompañamiento al texto verbo-visual que va más allá del decorado ilustrativo (Sánchez Ávila, 2023). En así que, las ilustraciones de la novela no solo presentan imágenes, sino que son una forma de expresión constante del sentir humano, un lenguaje visual que trata de captar la intensidad de las experiencias que normalmente quedarían fuera del alcance de lo perceptible.

El texto dramático está compuesto en torno a dos elementos esenciales en el drama: los diálogos y las acotaciones. Los diálogos son expresados por personajes que tienen algún grado de representación en el teatro. En cuanto a la novela gráfica, el contacto con el mundo ficticio se realiza a través de una instancia mediadora, similar a lo que ocurre en el cine. En este caso, es la voz del narrador o el “ojo” de la cámara en el cine (en este caso las imágenes en paneles/viñetas de la novela gráfica), hacen que los personajes cobren existencia, uniformemente, en las alusiones del narrador de manera directa o indirectas mediante otros personajes (García Barrientos, 2012). Verbigracia, las alusiones a personajes Ausentes o Latentes del texto dramático se encuentran a la vista del lector en algunos paneles a lo largo de la novela, así como la incorporación de una gama más amplia de personajes como soldados, fuerzas militares, periodistas, entre otros (véase figura 37).

Con respecto a la estructura de las acotaciones del texto original, ese “nadie” impersonal y mudo se manifiesta mediante el título de la obra, “*Labio de Libre. Venganza o perdón*”, los nombres y actores que le dan vida a los personajes<sup>91</sup>, así como con la división en diecisiete

---

<sup>91</sup> La edición de Teatro en Contra presenta el siguiente reparto: Marcela Valencia: Alegría de Sosa (La madre de la liebre); Liliana Escobar: Roxi Romero (La periodista); Jacques Toukhmanian: Granado Sosa (La liebre); Ana María Cuéllar/Juanita

escenas<sup>92</sup>, cada una con su respectivo nombre. A su vez, se incluyen acotaciones personales, espaciales, temporales y sonoras, en mayor o menor medida, pero que están presentes a lo largo del texto original. Mas sin embargo, el texto destino no presenta acotaciones por su carácter de novela gráfica, pero eso no impide tener cartelas/cartuchos que añaden la voz del narrador al lector para guiarlo en la historia, véase figura 8.

**Figura 8**

Cartela que ejemplifica la narración en la novela gráfica.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, pág. 35

El tiempo y el espacio son aspectos claves que se transforman en el texto destino. En el análisis de estos dos elementos fundamentales en el drama, se consideran diferentes planos: el plano temporal y el plano espacial, ambos diegéticos o argumentales, propuestos por la dramaturgia para el estudio de textos y escenificación. Sin embargo, dada la calidad de los materiales, la noción de cambio diegético según (Genette, 1988) entendida como las transformaciones del universo espacio - temporal en el que transcurre la historia narrada, resulta más apropiada para describir el caso que estudiamos.

### *Principales transformaciones diegéticas*

En el texto dramático se presenta un único espacio de acción: la Casa de Salvo, tanto en su interior como parcialmente en su exterior, ubicada en un país neutral. Incluso en la escena 16, cuando ingresa el bosque con conejos, vacas, gallinas, etc., continúa siendo un solo espacio de acción. Los demás espacios son alusiones de los personajes, porque no se presenta en las

---

Cetina: Marinda Sosa (Hermana de la liebre); Biassini Segura/Mauricio Santos: Jerónimo Sosa (Hermano de la liebre); Fabio Rubiano: Salvo Castello (Hombre en arresto domiciliario en Territorio Blanco)

<sup>92</sup> Se dividen las escenas en la edición de Teatro en Contra de la siguiente manera: 1. Primera visita. 2. Gallinas. 3. Pérdida del control. 4. Escena de las vacas 5. Recuperación del control. 6. Un amor del pasado. 7. Estrellato. 8. Rendición de cuentas. 9. Presentación en sociedad. 10. Instalación. 11. El paraíso. 12. Invisibilidad. 13. Los zapatos. 14. Escena del porqué. 15. Intermedio. 16. Diálogos finales. 17. La lista.

acotaciones los cambios de lugar, como la casa de la familia Sosa, y el lindero ente la finca de Alirio Costera y Salvo Castelo. Por otro lado, el recurso de las viñetas y los paneles de la novela gráfica, como focos de atención, permiten presentar una cantidad más amplia de lugares que, aunque no se mencionen o digan en acotaciones en el texto fuente, son mostrados por el narrador de la novela. Los textos verbo-visuales permiten identificar los siguientes espacios: Casa de Salvo Castelo en país neutral, Vereda la Clara, debajo de la florida y el volcán, película pornográfica, finca de la familia Sosa, finca de Alirio Costera, cancha de futbol, Congreso, Jacuzzi y quirófano, véase figura 9.

### Figura 9

Extracto de Viñeta en el quirófano



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, pág. 100

Además de los espacios en donde se desarrolla el argumento, la novela gráfica aclara el lugar de origen de los personajes, lo que permite al lector entender mejor las circunstancias que llevaron a la familia Sosa a visitar a Salvo, en su casa de arresto domiciliario. En el texto fuente podremos encontrar alusiones a un país con ciertas particularidades culturales<sup>93</sup>; por ejemplo, la acotación (pie de página) que menciona el texto dramático: «En Colombia se le llama pitillo a los tubitos plásticos para sorber líquidos, en otros lugares de Hispanoamérica se les llama pajillas, sorbetes, o canutillos» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 206) ofrece al lector una pista del origen colombiano de estos personajes, pero es en la trasposición en donde se encuentra especificado, por parte del mediador narrativo, el lugar de estos personajes. En el texto dramático, en la escena seis, la familia Sosa está viendo por televisión el discurso de Salvo Castelo, en donde se hace alusión a una frase conocida en los Estados de dominación “Que Dios Bendiga la patria” como ocurrieron en Latinoamérica; sin embargo, es en la novela gráfica

<sup>93</sup> El uso de ruana (manta de lana que se usa en tierra fría), expresiones locales como sumercé, busté, etc. (jerga de la sabana cundiboyacense), además de utensilios propios de Colombia.

donde se puntualiza que la violencia ocurrida y las acciones perpetradas por el personaje Salvo Castelo tuvieron lugar en Colombia, véase figura 10.

**Figura 10**

Cartela de alocución de Salvo Castelo donde se menciona ¡Que Dios Bendiga a Colombia!

**SALVO:** (*Off.*) Requerimos de un marco jurídico que nos permita a todos reincorporarnos a la vida civil, con las plenas garantías.

**JERÓNIMO SOSA:** Yo no lo entiendo eso.

**TODOS:** Shhhht!

**ROXI ROMERO:** Después le explico, niño.

**SALVO:** (*Off.*) Seamos generosos a la hora de perdonar los errores ajenos y humildes en el altar de Dios y de la Patria, al pedir perdón por nuestras faltas. ¡Que Dios bendiga la Patria! (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 224)



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, pág. 33

Con respecto al tiempo de la acción, los dos materiales no mencionan el día o la época en donde acontece, pero se infiere la época a partir del proceso de acogimiento a la Ley de Justicia y Paz en 2005, promovida por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez para la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia, porque es la Ley a la que se acoge Salvo y por la que le dieron tres años de arresto domiciliario.

La novela gráfica conserva gran parte de la historia original, aunque con una diferencia. En términos generales, ambos textos presentan el mismo argumento “un hombre que cumple una condena de casa por cárcel es visitado por las víctimas de sus crímenes, lo que lo lleva a confrontar su pasado, confesar sus delitos (pecados) e intentar redimirse, un poco a lo de Ebenezer Scrooge<sup>94</sup>, pero con la particularidad de que la violencia del conflicto armado se desarrolla en Colombia, situando al lector en este lugar.

<sup>94</sup> Ebenezer Scrooge es el personaje principal de la novela corta “Cuento de Navidad” de Charles Dickens, el cual es visitado, en víspera de la navidad, por tres espíritus que le trastocan la manera de percibir la vida, lo vuelven más generoso y compasivo. Aunque son contextos históricos totalmente diferentes, ambos personajes necesitan redimir sus pecados, por eso son visitados por espectros que le desestabilizan el mundo.

## **Una Retórica de la Vivificación del Conflicto Armado Colombiano.**

La guerra, que hasta entonces no había sido más que una palabra para designar una circunstancia vaga y remota, se concretó en una realidad dramática.  
*Cien años de soledad. Gabriel García Márquez. (1965, pág. 49)*

Las imágenes presentadas en las viñetas de la novela gráfica generan un impacto mucho más significativo en el lector en comparación con los que leen en el texto dramático. Como menciona García Barrientos, (2020) la lectura de un drama no está pensado para ser como la de una novela, sino para ser una representación activa desde la imaginación (escenificación, acciones, personajes, luces, sonido, etc.); aquí, los signos lingüísticos son más abstractos y limitados hasta cierto punto en la imaginación. Aunque el texto fuente presenta algunas descripciones en las acotaciones o alusiones en los diálogos de los personajes sobre eventos que acontecieron en el país, es en la novela gráfica en donde se acentúan con más ahínco en la interpretación de lo que sucedió, por el carácter de los signos visuales, lo que genera una interpretación menos abstracta.

Ahora bien, lo que tenemos en todo este apartado es lo que hemos denominado una retórica de la vivificación del conflicto armado, la cual es construida a partir de una fuerte intertextualidad e intericonicidad con discursos e imágenes del conflicto armado. Lo que se traduce en un importante trabajo de memoria histórica sobre el conflicto armado colombiano, que adquiere la forma de una presentificación-actualización sensible, emocional de escenas y hechos cruciales que revelan la atrocidad de las acciones de los paramilitares y sus vínculos con el Estado colombiano. Al final también se muestra un semejante trabajo intericónico o diálogo con imágenes icónicas de la representación de masacres y genocidios y de acciones atroces de la guerra en otros contextos históricos, con lo cual se evidencia el profundo trabajo reflexivo de los autores de la novela gráfica, que ponen en perspectiva la narración y representación del conflicto armado colombiano en relación con una memoria larga de la atrocidad en diversos contextos históricos y sociales.

### *La proyección de las ilustraciones con base en las imágenes del montaje*

Cabe mencionar sobre el texto destino que, como menciona en su momento Fabio Rubiano en la socialización de la Novela Gráfica en el marco de la Feria del Libro 2020, empieza a construirse a partir de la versión escenificada “Labio de Liebre” realizada por el teatro Petra, y en la creación de escenas en espacios “más cerrados” para que se empiece a “escuchar la obra” (Rubiano Orjuela, 2020), véanse figura 11 y 12.

**Figura 11**

Montaje escénico “Labio de Liebre”, grupo Petra.



Nota: Socialización en la feria del libro: "Labio de liebre" y su transformación gráfica. Min 31:39

**Figura 12**

Montaje cerrado “Labio de Liebre”, grupo Petra.



Nota: Socialización en la feria del libro: "Labio de liebre" y su transformación gráfica. Min 32:33

Estos dos recursos de montaje ayudaron en la creación de la novela gráfica, trasladando no solamente las acciones, objetos, animales, colores, etc., sino también las corporalidades y rostros de los actores<sup>95</sup>. Gran variedad de imágenes del montaje se utilizaron para proyectar la creación de la novela gráfica, por no contar con la grabación original de la obra que se utilizó para la construcción del montaje, presentada por Rubiano en la Filbo, se presentan algunas imágenes propias para mostrar la relación. De esta manera, podemos encontrar en la figura 13 la escena inicial de la obra con Salvo, interpretado por Rubiano, viendo la televisión; en la figura 14 está la imagen de Salvo del texto destino. Otro ejemplo es la entrevista a la Gallina por parte de Roxi Romero, interpretada por Liliana Escobar, como se puede observar en la figura 15 y en la figura 16, en la ilustración se observa que Roxi Romero tiene las mismas facciones que la actriz que le dio vida en el montaje escénico.

**Figura 13**

Montaje escénico “Labio de Liebre”, grupo Petra.



Nota: Salvo interpretado por Fabio Rubiano. Foto por Dávila, L.

**Figura 14**

Extracto de Salvo Castelo, Novela gráfica.



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, pág. 7.

<sup>95</sup> Los actores que aparecen en los montajes son: Jacques Toukhmanian es Granado Sosa (La liebre), Ana María Cuéllar es Marinda Sosa (Hermana de la liebre), Biassini Segura es Jerónimo Sosa (Hermano de la liebre), Fabio Rubiano es Salvo Castelo (Hombre en arresto domiciliario en Territorio Blanco), Marcela Valencia es Alegría de Sosa (La madre de la liebre) y Liliana Escobar es Roxi Romero (Periodista).

**Figura 15**

Montaje escénico “Labio de Liebre”, grupo Petra.



*Nota:* Entrevista a la gallina. Interpretado por Liliana Escobar, Roxi Romero, y Gallina, por Jacques Toukhmanian. Foto por Dávila, L.

**Figura 16**

Extracto de entrevista a Gallina, novela gráfica.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, pág. 18.

Como se mencionó en el apartado anterior, la novela gráfica sitúa los eventos relatados por los personajes en una Colombia violenta, resultado del conflicto armado, a diferencia del texto dramático que no especifica el lugar. Esta diferencia permite que el lector de la novela gráfica, conocedores del contexto histórico ya sea por formación o porque se estableció una memoria colectiva del conflicto armado, tenga una comprensión más cercana de los hechos.

En el texto destino, la primera forma en que el receptor puede aproximarse al contexto del conflicto armado del mundo ficcional colombiano, cercano a la realidad del país, es a través de una imagen explícita de dicho conflicto. Esto contrasta con el texto fuente, que se basa únicamente en el diálogo entre Granado Sosa y Salvo Castelo. Mientras ambos personajes dialogan en el texto fuente sobre quién es Granado Sosa, su defecto congénito —labio leporino—, y si Salvo conoció a alguien con esta condición durante los actos que lo llevaron a su condena, el lector se queda sin una explicación clara de estos eventos. La conversación en el texto fuente culmina así:

**GRANADO SOSA:** No crecí en vida. No alcancé por ejemplo al tratamiento psicológico. (Ríe) Dicen que uno se repone después de que ha sido víctima de un hecho atroz.

**Salvo Castelo:** “Víctima”, “Hecho atroz...” Creo saber por dónde va. Tal vez usted deba irse, señor (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 208).

En cambio, en la novela gráfica, el lector puede identificar con claridad qué hacía Salvo Castelo antes de ser puesto bajo arresto domiciliario, gracias a su indumentaria y armamento. En la figura 17 se puede apreciar el uniforme que tiene Salvo Castelo, y su posición de poder que

ejerce sobre el niño Granado Sosa, intimidándolo con su arma, su cuerpo y su uniforme. En cuanto a la figura 18 se observa una fotografía tomada el 29 de febrero de 2000 a Carlos Mauricio García, alias “Doble cero”, jefe paramilitar de las AUC, entrenando a sus tropas en montañas cercanas al Catatumbo, subregión colombiana. Al comparar esta imagen con la de Salvo en la novela gráfica, se puede identificar a este personaje del texto fuente como miembro del paramilitarismo colombiano.

**Figura 17**

Extracto de Salvo Castelo con Granado Sosa



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre. Pág. 7.

**Figura 18**

Fotografía de Carlos Mauricio García, alias “Doble cero”.



*Nota:* jefe paramilitar de las AUC. Extraído de AFP/Archivos.

Para los lectores más escépticos, en la figura 18 se observa el apogeo del paramilitarismo a principios de los 2000, presentando a uno de los jefes paramilitares, Carlos Mauricio García, alias “Doble Cero” con su indumentaria paramilitar. Por otro lado, en la figura 17 se observa a Salvo Castelo, uniformado, con la misma indumentaria que en la imagen de Doble Cero. En la figura 17 se aprecia un efecto diferente al planteado en la imagen de Doble Cero, puesto que la situación que se crea es de poder: no solo por el tamaño de Salvo, sino por el arma, el uniforme y la expresión de desagrado de su rostro. Mientras que en la imagen original el soldado está “posando para la foto”, en la ilustración Salvo está intimidando a un niño que está arrodillado, con las manos atadas a la espalda, rodeado de sangre —si se interpretan los colores— u orines —si se aprecia el texto de las nubes de diálogos—, generando una imagen de terror.

Esta misma situación de interpretación de una imagen, por ser puesta en un contexto diferente, se puede observar en la figura 19. Según lo mencionado por Elmundo.es, (2001), la imagen

anuncia la nota periodística de la renuncia de Carlos Castaño como líder de los paramilitares en Colombia, que en esta época estaba muy interesado por realizar su proceso de desmovilización para iniciarse en la vida política; este sueño se eliminó a partir del asesinato que sufrió este jefe paramilitar a manos de su hermano (Ronderos, 2014) y (López Hernández & et al., 2010). Mientras que la imagen referente para la novela gráfica responde a una situación de desmovilización de las AUC en Colombia, el resignificado que se le da en el texto fuente en la figura 20 es de un acto de interrogatorio que hace Salvo a la familia Sosa; allí acusa a los Sosa de ser aliados e informantes de los enemigos, presagiando en el lector la muerte inminente de esta familia.

**Figura 19**

Fotografía de Carlos Castaño, jefe grupo paramilitar en Colombia. 2001.



*Nota:* Imagen de la noticia del El mundo.es, mayo de 2001

**Figura 20**

Extracto de Salvo Castelo con familia Sosa. Interrogatorio.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág.88.

El otro caso se encuentra en la figura 21, que se observa en la novela gráfica. En este lugar aparece Salvo Castelo con su uniforme camuflado y un pequeño Granado Sosa, el cual es insultado por Salvo a raíz de su afección del labio leporino. Al analizar detalladamente esta imagen, se puede observar cierto parecido con otra del archivo histórico colombiano sobre el paramilitarismo, en especial, sobre el jefe paramilitar Carlos Castaño, fotografiado el 20 febrero de 2001, cerca de Urabá, Colombia, como se logra observar en la figura 22. En esta imagen, al

igual que en la figura 20, se observa la disposición corporal semejante a la que se encuentra en su versión de novela gráfica; eso sí, omitiendo la parte del clan paramilitar por la de una víctima de la violencia (Granado Sosa).

**Figura 21**

Extracto de Salvo Castelo con familia Sosa. Interrogatorio



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág.88.

**Figura 22**

Carlos Castaño, cerca de Urabá, Colombia, 20 de febrero de 2004.



Nota: fotografía extraída de Verdadabierta.com, Archivo semana.

Con base en las comparaciones iniciales entre la novela gráfica y el archivo general histórico de la violencia en Colombia, es posible interpretar que el personaje principal a lo largo del relato es un paramilitar, y no otro actor del conflicto armado. En el texto de destino, Salvo no es relacionado con miembros de guerrillas como las FARC, el ELN o el M19, ni con un gamonal, un miembro de la fuerza pública o un campesino alzado en armas, sino específicamente con un paramilitar. Esta diferenciación permite una lectura centrada en el rol y las características propias de los grupos paramilitares en el conflicto colombiano, subrayando sus métodos y su impacto en la población civil y en el tejido social del país.

Otro momento clave en la novela gráfica, donde hay un cambio de enfoque e importancia que se le dan a los casos de las víctimas del conflicto armado, en este caso los animales, es el boletín de última hora, como se le llama en la novela gráfica, en contraste con el texto dramático, donde se presenta como una ampliación de la noticia. En ambas versiones se dramatiza o cuenta la misma historia: la muerte de unas vacas en la zona norte. De manera cínica, Salvo relata a la periodista Roxi Romero cómo se recuperaron las vacas de Alirio Costera, solo para ser

sacrificadas con un tiro en la cabeza, en un periodo de tiempo tan corto, que le produjo “Tendinitis”. Este cinismo alcanza su máximo nivel al final de la escena del texto dramático por parte de Salvo al ridiculizar lo acontecido por las vacas, a diferencia de la novela gráfica que acentúa el terror causado en las vacas este acto. Este cinismo no es solo propio del personaje Salvo, sino también de los grandes dirigentes paramilitares en Colombia. De esta realidad histórica del país existen dos casos muy notorios que ilustran el cinismo paramilitar a raíz del robo de unas vacas.

La primera situación relacionada con este caso ficcional ocurrió durante la incursión ejecutada por 80 paramilitares en octubre del 2000, conocida como masacre de Macayepo<sup>96</sup>. Liderada por Rodrigo Mercado Pelufo, alias “*Cadena*”, los paramilitares entraron en el poblado de Macayepo con la excusa de recuperar unas vacas robadas al ganadero Joaquín García, quien era conocido como una persona decente y de tradición en la región —sin embargo, por este acto se solicitó su captura en el 2011)—. En la búsqueda, los paramilitares asesinaron a punta de garrote y piedras a por lo menos doce campesinos. Esta masacre no fue un hecho aislado, sino que hizo parte de una cadena de matanzas por parte de los paramilitares en el municipio de Carmen de Bolívar, en el departamento de Bolívar (Verdadabierta.com, 2011).

La segunda situación de cinismo paramilitar por unas vacas fue perpetrada por Fidel Castaño, el hermano mayor de los Castaño, como retaliación por el robo a manos de miembros de las FARC de 43 reses de la finca “Las Tangas”, en Córdoba, un santuario paramilitar por varios años. El 14 de enero de 1990, 60 paramilitares del grupo los “Tangueros” ingresaron al corregimiento de Pueblo Bello, en el departamento de Antioquia, con la orden de matar a una persona por cada res robada. Como resultado de este alegato, asesinaron a 43 personas, de las cuales 36 aún siguen desaparecidas (El Espectador.com, 2015).

Existen múltiples ejemplos de sucesos horribles en el texto dramático y en la novela gráfica, que adquieren un peso significativo debido a su conexión con la tradición oral colectiva de Colombia, los cuales se integran en los materiales artísticos para mantenerse presentes en la conciencia de los lectores o espectadores. Uno de los ejemplos más impactantes en estos materiales es el acto de jugar fútbol con una cabeza humana, un símbolo extremo de la deshumanización y la brutalidad que busca dejar una huella indeleble en quienes interactúan con la obra. Antes de profundizar en el mismo, se debe mencionar que en el texto fuente la

---

<sup>96</sup> La masacre de Macayepo fue orquestada por el hacendado Joaquín García, el jefe paramilitar Rodrigo Mercado alias “Cadena” y el exsenador Álvaro García, condenado a 40 años de prisión por colaborador.

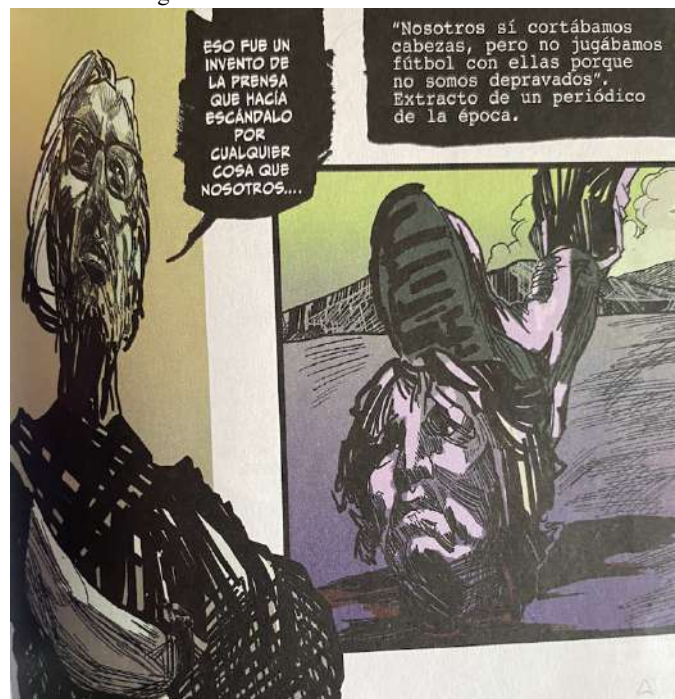
mención de que a Jerónimo Sosa le cortaron la cabeza y que jugaron fútbol con ella sucede en la escena número siete denominada “un amor del pasado”. La irrupción en el cuarto de Salvo por Jerónimo Sosa tiene un carácter de escondite. Así, Jerónimo Sosa está huyendo de su hermano Granado Sosa, puesto que este quiere quitarle la cabeza y ponerse a jugar fútbol como lo hizo Salvo Castelo con su grupo paramilitar, a lo cual Salvo menciona:

**SALVO:** Que nosotros jugáramos fútbol con las cabezas nunca se comprobó. Las cortábamos, sí. Pero no jugábamos fútbol con ellas porque no somos depravados. Eso fue un invento de la prensa que hacía escándalo por cualquier cosa que nosotros... (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 219)

En esta misma situación, pero en el texto destino, la acusación adquirió un matiz aún más interesante. No solo impactó por la

**Figura 23**

Extracto de Juego de fútbol con una cabeza.



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág.55.

crudeza de la imagen, en la que se muestra cómo un pie, en una viñeta que presenta un gesto macabro y deshumanizante, juega fútbol con la cabeza decapitada de Jerónimo, sino también por el empleo de un recurso paratextual que enriquece y complejiza el relato. El narrador, en un ejercicio que va más allá de la simple exposición de los hechos, introduce un extracto de un periódico de la época, creando un contraste perturbador entre la narración principal y el lenguaje de los medios, ver figura 23. En el texto destino Salvo no se siente increpado por la acusación de jugar fútbol con la cabeza de Jerónimo, porque en este contexto no es señalado por hacer eso, como sí sucede en el texto fuente. Por eso el narrador utiliza el extracto de periódico, porque se quería intensificar el carácter de los medios como escandalosos (amarillistas) en contextos de la violencia como el presentado en Colombia, esperando que el lector, con la versión del victimario, acepte esta versión y no la versión de la víctima.

En el contexto colombiano, circularon relatos sobre el corte de cabezas y el uso de estas como balones de fútbol, historias que se narraron y propagaron durante varios años. Desde una perspectiva cercana y sensible a las víctimas, estos relatos funcionaban como testimonio de la brutalidad desmedida y de los actos atroces que caracterizaron el conflicto, poniendo en evidencia el sufrimiento infligido y sirviendo como un recordatorio doloroso de la deshumanización a la que fueron sometidas muchos campesinos y campesinas colombianas. Desde otra perspectiva, sin embargo, estas historias fueron usadas como una herramienta para sostener —por lo extremo, casi impensable de estos relatos— que se trataba de la mala prensa que se hacía a los grupos paramilitares. El hecho que se presente en la novela gráfica es que irrumpe con una imagen icónica que retrotrae a la conciencia colectiva estos hechos de crueldad sin medida, haciendo que esa tradición de los relatos orales pase a otro plano, produciendo una suerte de confirmación en el lector.

Hay otros dos relatos orales muy significativos sobre hechos atroces cometidos por paramilitares, que circulan en la memoria del país y son retomados en la obra. El primero de estos hechos aconteció en la “operación Orión”, en la Comuna trece de Medellín entre el 16 y 17 de octubre de 2002, acordada entre el Gobierno Nacional, el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), el Cuerpo Técnico de Investigaciones de la Fiscalía (CTI), la Alcaldía de Medellín y grupos paramilitares; esto último confirmado por alias Don Berna. El objetivo de esta incursión atacar a «la guerrilla, las autodefensas ilegales y la delincuencia común» que tenían el control de la Comuna, según cuenta Mario Montoya, comandante de la Cuarta Brigada (GMH, 2013), pero ocasionó la muerte de una persona, dejó a 38 heridos y 8 desaparecidos entre la población civil, entre otros muertos y heridos por parte de guerrilleros y policías. Daisy Flores contó que su tío fue una de las primeras víctimas en esta incursión:

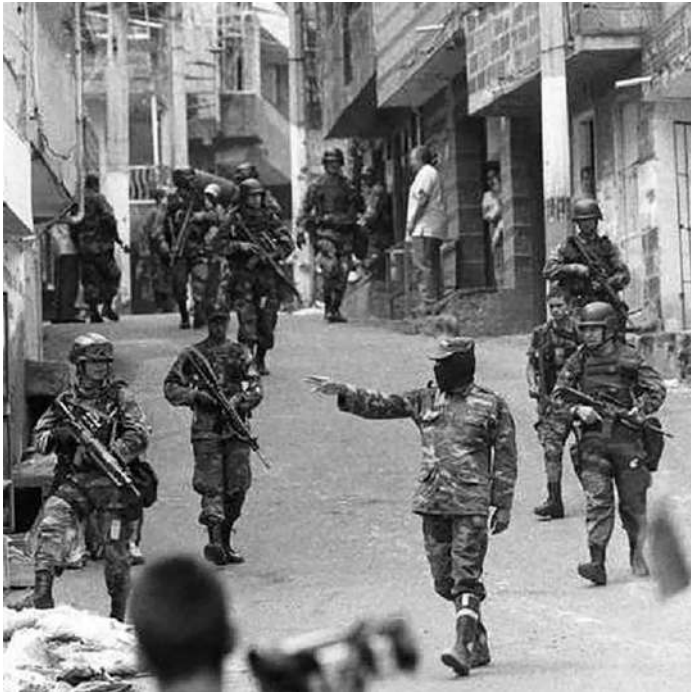
«Salió de la casa para abrir una canilla (así le llaman al grifo) pero los paramilitares le echaron el lazo y aunque les enseñamos su cédula para que vieran que no eran guerrillero dijeron que no les importaba. Delante de todos le cortaron la cabeza con una motosierra (...) jugaban al fútbol con la cabeza de su padre (de su primo), antes de colgarla en el colegio» (Panadero, 2022).

Esta operación no terminó con la violencia en estas zonas ni el poder de los actores ilegales en la comuna, sino que le entregó el dominio sobre el territorio a un grupo paramilitar del Bloque Cacique Nutibara, el cual continuó cometiendo delitos atroces hasta su desmovilización en diciembre de 2003. Tiempo después se enteraría el país de que esta operación fue apoyada por

los paramilitares, en especial el Bloque Nutibara, y que algunos de sus miembros fueron los señaladores de las viviendas en donde se alojaban los presuntos miembros de las Farc (véase figura 24), para ser allanadas por la policía nacional (Pardo, 2023).

#### Figura 24

Intervención militar en la Comuna 13, captada por el fotógrafo Jesús Abad Colorado.



Nota: Fotografía tomada por Jesús Abad Colorado. Operación Orión. Libro: Mirar de la vida profunda (2015).

Un segundo ejemplo aconteció un 25 de febrero de 1997 en la cuenca del río Cacarica, en Riosucio, departamento del Chocó; cuando el Ejército Nacional y paramilitares de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU) ejecutaron la conocida “operación génesis”, con el pretexto de retomar zonas controladas por la guerrilla de las FARC-EP. En esa operación, Bernardo (se omiten sus apellidos por seguridad) relató «yo estaba amarrado a un árbol, de espalda, con los brazos hacia atrás... Enfrente mío descuartizaron a Marino y luego presencié cómo jugaban fútbol con

su cabeza» (Eltiempo, 2013). Los paramilitares, que en un inicio le habían preguntado a Marino López (ver figura 25), como se llamaba la víctima de este hecho atroz, terminaron asesinandolo y profanando su cuerpo inerte, cuenta otro testigo:

«Lo insultan, lo golpean. Uno de los criminales coge un machete y lo corta en el cuerpo, MARINO intenta huir, se arroja al río, pero los paramilitares, lo amenazan, ‘si huye, le va peor’. MARINO regresa, extiende su brazo izquierdo para salir del agua. Uno de los paramilitares le mocha la cabeza con la macheta. Luego le cortan los brazos en dos, las dos piernas a la altura de las rodillas. Y empiezan a jugar fútbol con su cabeza. Todas y todos lo vimos. Ya no había nada más que decir, qué hablar. Todo estaba dicho. Endiablados, sin ninguna fe, ninguna moral. Todo gris, el alma, el cielo, la tierra. Todo se hizo silencio. Todo fue terror. El bombardeo del cuerpo, el bombardeo del alma. La muerte se hizo un juego» (Infobae, 2023).

En una confesión, el exjefe paramilitar Freddy Rendón Herrera, conocido bajo el alias de “El alemán”, reconoció que sus hombres decapitaron a Marino López, un campesino de la región del Chocó. No obstante, rechazó tajantemente las acusaciones de que hubieran jugado fútbol con la cabeza de la víctima, calificando ese acto como morboso y depravado. Esta negación específica del exjefe paramilitar resuena con lo señalado por Salvo Castelo en el texto fuente, al tiempo que también conecta con el uso del recurso paratextual en el texto destino.

La decisión de representar explícitamente un juego de fútbol con una cabeza en una de las viñetas de la novela gráfica, en contraste con el texto dramático, que solo menciona este acto de manera indirecta en los diálogos de los personajes Sosa, destaca una diferencia significativa en la manera de comunicar la violencia. En el texto dramático, el uso de la cabeza como balón de fútbol se limita a una mención verbal y no se lleva a cabo en escena; no existe ningún diálogo, acotación o indicación que

indique que los personajes realmente realicen esta acción. Por el contrario, la novela gráfica presenta esta brutalidad, acentuando el horror y la deshumanización extrema. Esta definición creativa de plasmar una imagen jugando futbol con la cabeza invita al lector a experimentar una confrontación más visceral con la violencia desmesurada y el desprecio hacia la vida humana que muestra el personaje de Salvo Castelo. El texto destino no solo muestra la acción, sino que provoca una respuesta emocional más intensa, logrando que el lector no solo reconozca los actos atroces del personaje, sino que experimente esa violencia en un nivel más profundo, más íntimo, con más terror.

#### *Intertextualidad de los materiales*

Otro aspecto que referencia como paramilitar tanto en el texto dramático como en la novela gráfica es el instante preciso cuando Salvo Castelo, al encontrarse con Jerónimo Sosa,

**Figura 25**

Fotografía de Marino López, asesinado por paramilitares.



*Nota:* fotografía extraída del archivo reconciliación Colombia.

el hijo mayor de Alegría de Sosa, le menciona que está bajo arresto domiciliario porque «(...) me acogí a una mierda llamada Justicia y Paz». Esta declaración inclina la balanza hacia la aceptación de que el personaje es un paramilitar que se desmovilizó a raíz de la Ley de Justicia y Paz, nombramiento de una Ley que se aprobó en Colombia en el 2005.

La alusión a “Justicia y Paz” para un lector colombiano cobra un significado especial, sobre todo cuando es mencionado por un personaje con las características de ex paramilitar como Salvo Castelo. Esta alusión recuerda el proceso de desmovilización de los grupos paramilitares durante el primer gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez. En ese momento, el país se había cimentado bajo la política de seguridad democrática de Uribe que dio “tranquilidad” a la política y a los grupos paramilitares en su proceso de desmovilización, pero el desconcierto que se produjo en el sector político y en los altos cabecillas paramilitares por el posible cambio de gobierno, lo que finalmente no ocurrió, impulsó la creación de la Ley 975 de Justicia y Paz promulgada el 25 de julio de 2005, cuyo objeto era *“facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley, garantizando los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación”*<sup>97</sup>.

Un caso de memoria histórica que emerge del material fuente está presente en la escena número siete denominado “Estrellato”. En esta escena Salvo Castelo está siendo entrevistado por Roxi Romero, periodista judicial, quien le menciona los preparativos que se orquestaron para su alocución ante el congreso: la ropa elegida para él, los artículos periodísticos que se hicieron a su nombre, las fuerzas militares que se organizaron para brindarle seguridad, entre otros aspectos. La situación que acontece en esta escena del texto dramático no se replica en su totalidad en la novela gráfica, pero no pierde la esencia de la situación. En el texto destino se observa la relación sexo-afectivas entre Salvo Castelo y Roxi Romero, mientras que en el texto dramático es menos explícita y no adquiere un carácter tan íntimo. Roxi menciona, por ejemplo, en el diálogo «ROXI ROMERO: Pero los prensa también lo cuidamos. (Lo saluda de beso) Quihubo» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 220). En la novela gráfica, el narrador pone un cuadro

---

<sup>97</sup> La ley de justicia y paz no obligaba a los paramilitares a confesar toda la verdad, no los obligaba a devolver sus propiedades, y se les “castigaba” con penas preventivas entre 5 a 8 años de cárcel o arresto domiciliario. Esto permitió que más de 30.000 desmovilizados pagaran penas mínimas por los crímenes cometidos, contaran parcialmente la verdad de sus actos, y se les diera la posibilidad de conservar sus bienes. Por esta situación legal, en mayo de 2006, la Corte Constitucional de Colombia revisó la Ley de Justicia y Paz eliminando los apartados que beneficiaban a los victimarios, y estableció que estos deberían confesar todos sus crímenes, reparar a las víctimas, decir la verdad y no reincidir en actividades delictivas (GMH, 2013).

de texto con lo siguiente: «Antes, cuando Salvo aún vivía en su país, tenía una estrecha relación con la prensa» (Rubiano Orjuela & Velásquez , 2020, pág. 56). Esa frase contundente alimenta mucho más el sentido de las imágenes en las viñetas, porque la estrecha relación entre Salvo y la periodista va más allá de un beso, como se ve en el texto fuente, al punto de involucrar encuentros sexuales.

Además de eso, la novela gráfica omite lo relacionado con la búsqueda de la ropa y otros utensilios con características particulares para que Salvo hiciera su alocución ante el Congreso: Calzado 49, ropa Armani, etc., la exhibición en primera plana del rostro de Salvo y la utilización de un helicóptero para traer los zapatos solicitados. La novela gráfica también omite el “enfrentamiento” entre dos posturas de prensa. Por un lado, está la prensa que denuncia el espectáculo mediático que hace el gobierno por la alocución de este hombre al congreso y todos los muertos que ha ocasionado, y por el otro lado está la prensa aliada a la mafia de la guerra y la corrupción, en este caso, representada por Roxi Romero, quien hace todo lo posible para que el mundo se lleve la mejor impresión de Salvo.

Ahora bien, un lector con sentido de conciencia histórica colombiana recordaría unas alocuciones hechas por jefes paramilitares ante el Congreso. Es el año 2004 cuando la congresista Eleonora Pineda y Rocío Arias, juzgadas tiempo después por parapolítica, invitan a tres altos líderes del paramilitarismo al Congreso: Salvatore Mancuso (de las AUC), Iván Roberto Duque, alias “Báez” (del bloque central Bolívar) y Ramón Isaza (de las Autodefensas del Magdalena Medio) (véase figura 26). La llegada de los comandantes tuvo un retraso bastante particular:

El motivo del retraso se conoció después, y es hasta gracioso: las representantes Rocío Arias (de Caucasia) y Eleonora Pineda (de Tierralta), quienes estaban esperando a los voceros de las AUC en el aeropuerto, les tenían listos los vestidos, las camisas y las corbatas para que se cambiaran antes de ir al Congreso, pero se les olvidó un detalle: los zapatos de Mancuso. Durante más de una hora tuvieron que buscar por las calles de Bogotá unos mocasines número 43 y medio que se acomodaran al pie del comandante (Abad Faciolince, 2004).

**Figura 26**

Fotografía de los jefes paramilitares en el congreso.



*Nota:* A su derecha, Iván Roberto Duque alias “Báez”; en el centro, Salvatore Mancuso alias “el Cacique” o el “Mono”; y a su izquierda, Ramón Isaza alias “el Viejo”. Sesión del Congreso de la República en julio de 2004, la que defendieron su proceso de desmovilización. Créditos: archivo Semana

Esta particularidad hace eco con una escena del texto dramático en la que la periodista Roxi Romero se esfuerza por encontrar unos zapatos de la talla de Salvo, pero no tiene éxito. Desesperada, le sugiere a Salvo que use unos suyos viejos, a lo que él responde irónicamente: «SALVO: ¡Qué buena idea! Vestido Armani, botas Royal con mierda de vaca, y sombrero Stetson para echar discurso ante el congreso». Esta respuesta subraya la disparidad entre la imagen pública y la realidad de Salvo Castelo que se presenta en la novela gráfica, que se equipara a la de Salvatore Mancuso. Sin embargo, la historia revela que, en realidad, ni Salvatore Mancuso ni sus colegas asistieron al Congreso con ese atuendo llamativo, faltó poco para completar el acto de vanguardia circense faltante en la Colombia de esa época.

La referencia histórica de los paras en el congreso no queda marcada solamente con la invitación a Salvo, sino que va más allá. Este ir más allá se representa en el recurso creativo del texto dramático, así como también se presenta en la novela gráfica, de utilizar fragmentos de la alocución de Salvatore Mancuso ante el Congreso, con unas pequeñas variaciones. Es así como, en el texto dramático se toma las frases dichas por Salvatore Mancuso ante el congreso para construir la alocución de Salvo Castelo:

(...) **El juicio de la Historia reconocerá la bondad y grandeza de nuestra Causa.** La historia será tan implacable con la subversión armada, como su presente lúgubre y huérfano de apoyo popular. Tras cuatro largas décadas de prepotencia inclemente y mesianismo terrorista, las guerrillas sobreviven en sus madrigueras, presas de su arrogancia, tras haber dejado pasar el tren de la Historia. La subversión, se alimenta del ego demencial de sus líderes encanecidos, anacrónicos y extraviados, que pretenden someternos por las armas (Cámara de representantes, 2004, pág. 4).

Que se reformulara así: «**SALVO: (Off.)** No hace falta humillarse públicamente para entrar en procesos de negociación. El juicio de la Historia reconocerá la bondad y grandeza de nuestra causa. (Mientras ven la televisión se ríen y empujan como adolescentes. Se burlan de todo.)» A su vez, está el fragmento de alocución de Salvatore Mancuso el cual «**Invitamos a nuestros compatriotas a rechazar a los enemigos de la convivencia.** En el seno de la juventud colombiana anidan los sueños y la energía que necesita nuestro País para **silenciar definitivamente las armas** y para hacer más **productiva y floreciente nuestra sociedad**» decía (Cámara de representantes, 2004, pág. 5), con el siguiente diálogo «**SALVO: (Off.)** Invitamos a nuestros compatriotas a rechazar a los enemigos de la convivencia y a silenciar definitivamente las armas para hacer más productiva y floreciente nuestra sociedad» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 224). Además, utiliza el fragmento:

(...) **Este Proceso de Paz, acompañado por la Iglesia,** por la comunidad nacional e internacional, **deberá convertirse con el esfuerzo de todos** los involucrados, **en un camino abierto**, no solamente hacia la Paz, sino también, **hacia** el fortalecimiento de **la democracia** colombiana, el desarrollo de la economía nacional y la mejor inserción de Colombia en el mundo (Cámara de representantes, 2004, pág. 4).

Con el cual el dramaturgo construye el diálogo que dicen al unísono los Sosa «**TODOS: (En coro.)** Este proceso, acompañado por la Iglesia, deberá convertirse con el esfuerzo de todos, en un camino abierto hacia la democracia. *(Se ríen emocionados por haberlo dicho bien.)*» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 224). También Fabio Rubiano utiliza este fragmento de la alocución de Mancuso ante el congreso «Las AUC, **requerimos de un marco jurídico que nos permita a todos reincorporarnos a la vida civil, con las plenas garantías** que otorga un régimen democrático, que asegure que no se repetirán amargas experiencias (...)» (Cámara de representantes, 2004, pág. 6), para la configuración del siguiente diálogo «**SALVO: (Off.)** Requerimos de un marco jurídico que nos permita a todos reincorporarnos a la vida civil, con las plenas garantías» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 224) y, por último, la parte de «Seamos

generosos en la hora de perdonar los errores ajenos y humildes en el altar de Dios y de la Patria, al pedir perdón por nuestras faltas» (Cámara de representantes, 2004), que transforma en el diálogo «**SALVO:** (Off.) Seamos generosos a la hora de perdonar los errores ajenos y humildes en el altar de Dios y de la Patria, al pedir perdón por nuestras faltas. ¡Que Dios bendiga la Patria!» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 225).

La utilización de los discursos de Salvatore Mancuso en el Congreso se convierte en una forma de interpretación, tanto en el texto dramático como en la novela gráfica, del autor, puesto que manifiesta la vacuidad, futilidad, cinismo y hasta la manipulación que subyacen en ciertos discursos de reconciliación en el campo de los post acuerdos de paz. Al incorporar frases de la alocución de Mancuso, Rubiano no solo trae a conciencia del lector las palabras de un líder paramilitar, sino que subraya cómo estos discursos pueden carecer de sinceridad y de una verdadera autocrítica en el reconocimiento de las víctimas. Las palabras de Mancuso, adaptadas para el personaje de Salvo, suenan grandilocuentes, propias de un orador populista, invocando valores como la paz, la convivencia y la grandeza de una supuesta causa patriótica; sin embargo, en el contexto de los dos materiales, este discurso es objeto de burla o ironía por parte de la familia Sosa, afirmando la carencia de sinceridad de estas palabras.

### *Los caracteres simbólicos en las ilustraciones de la novela gráfica*

Los dos materiales retrotraen en el recuerdo del lector ciertas circunstancias históricas, tanto nacionales como internacionales, para construir el discurso de un reconocimiento y memoria de las víctimas. Estas las podemos clasificar en textuales y visuales, utilizando dos ejemplos de cada una. En la novela gráfica, el ilustrador Pipex utilizó como referencia algunos instrumentos del terror<sup>98</sup> (véase las figuras 27, 28 y 29), como se mencionan en el contexto histórico colombiano, para ejemplificar la violencia que ejercía Salvo Castelo y sus subordinados a las víctimas:

---

<sup>98</sup> Los instrumentos de terror han sido utilizados en varios contextos de conflicto, simbolizando formas de control de personas. Así, en la segunda guerra mundial se utilizaba diferentes formas de propaganda para generar un sistema de terror psicológico. En el genocidio de la población Tutsi por parte de los Hutus se utilizaban machetes y escopetas como instrumentos de intimidación y terror (Zimbardo, 2006).

**Figura 27**

Extracto del machete como instrumento del terror.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 48.

**Figura 28**

. Extracto del cuchillo como instrumento del terror.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 52.

**Figura 29**

Extracto del garrote como instrumento del terror.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 49.

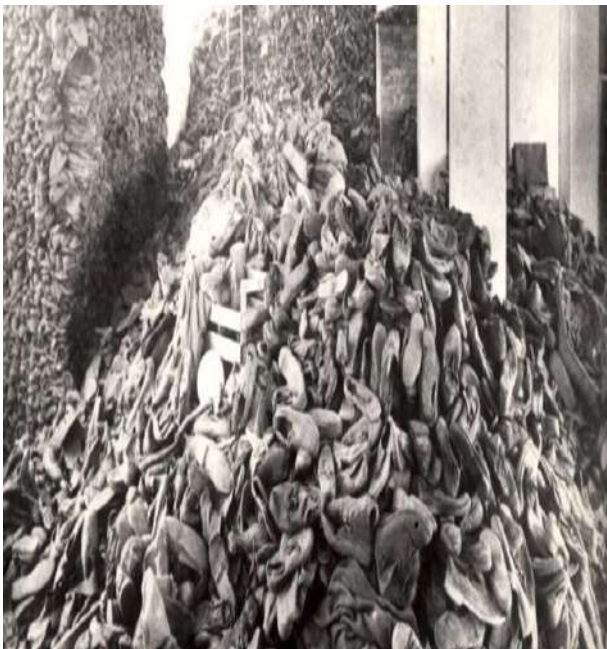
Las dos primeras imágenes 27 y 28 que ilustran dos instrumentos del terror: el machete y el cuchillo (Sánchez Gómez, 1990), fueron utilizados en la violencia bipartidista colombiana y por varios grupos paramilitares y guerrilleros, por su cercanía con las prácticas agrarias. Estos objetos representan simbologías utilizadas para aterrorizar a las víctimas; por esto, en ellas aparece Marinda Sosa, quien fue asesinada con un machete, y Jerónimo Sosa, a quien le cercenaron la cabeza. Ambos objetos acompañan a las víctimas como un complemento que resulta de su uso en los contextos de violencia, lo que explica que en ellas se derrama sangre. En contraste, la figura 29 presenta a Salvo en forma de garrote, un arma utilizada para lesionar, maltratar y torturar a las víctimas<sup>99</sup>. Su función primigenia en el conflicto armado es atemorizar a la población, generando lesiones en el cuerpo sin la necesidad de quitarles las vidas. En esta imagen es importante señalar que Salvo no se representa como un ente aislado; más bien, Salvo se construye a partir del garrote, convirtiéndose en un símbolo del terror. En este sentido, él mismo actúa como un instrumento de opresión, encarnando la violencia que sujeta a las personas a un estado de miedo constante.

<sup>99</sup> Esta vendría a ser una suerte de nueva figura retórica: una cosificación simbólica, inversa a la personificación.

En la novela gráfica se introducen otros símbolos que evocan contextos históricos de hechos atroces relacionado con el conflicto, particularmente durante la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Vietnam. Con respecto al primer contexto, una de las viñeta presenta una pila de calzado de diversos tipos, de la familia Sosa, y prendas apenas distinguibles, que evocan la imagen de los objetos despojados a los judíos antes de ser conducidos a las cámaras de gas en Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno y Treblinka, entre otros lugares de ejecución (véase figura 30 ). Es así que, el tumulto de objetos en la novela gráfica se convierten en un testimonio silencioso de las vidas que fueron arrebatadas por Salvo Castelo, invitando al lector a confrontar la magnitud del sufrimiento de los personajes, el vacío que emana la imagen y la cantidad de vidas truncadas, misma sensación que evoca visitar o ver las imágenes de los objetos despojados a los judíos en la segunda guerra mundial (véase figura 31 ). Es decir, hay aquí un diálogo iconográfico, una apelación a una larga memoria iconográfica sobre la representación de masacres y genocidios:

**Figura 30**

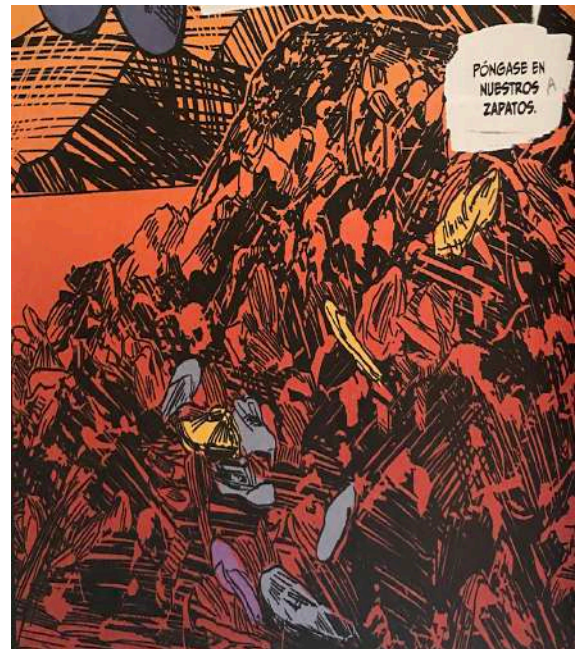
Fotografía de los Zapatos apilados, Auschwitz.



*Nota:* Fotografía extraída del centro mundial de conmemoración de la Shoah.

**Figura 31**

Extracto de ropa apilada de la familia Sosa.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 86.

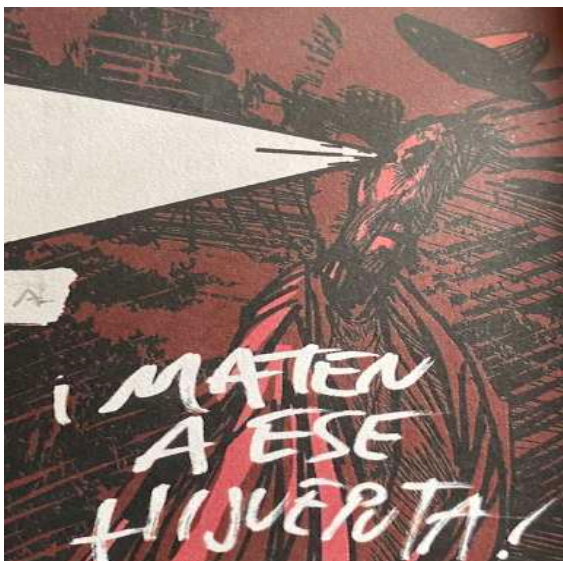
Otro ejemplo notable en la novela gráfica de ese diálogo, con imágenes icónicas de la atrocidad de la guerra, se encuentra en la escena en que Miranda Sosa señala a su propio padre para que los colaboradores de Salvo lo asesinen, exclamando «¡MATEN A ESE HIJUEPUTA!», en donde aparece el único dibujo, aunque difuso, de Pedro Nel Sosa (véase figura 32). La ilustración simboliza la barbaridad y extremidad de la guerra, y cómo esta puede remitir a otras

guerras y conflictos armados; también las formas de ejercer poder absoluto sobre otro cuerpo. Así, lo que suscita esta ilustración es la fotografía que se realizó en la guerra de Vietnam, por el periodista Eddie Adams, quien capturó el instante en que el jefe de la policía survietnamita, el brigadier capitán Nguyễn Ngọc Loan, ejecutó a sangre fría al prisionero vietnamita Nguyễn Văn Lém, por supuestas acusaciones de espionaje, asesinato de varios surcoreanos y por pertenecer al partido comunista (Sadurni, 2020), véase figura 33.

Esta imagen conmocionó al mundo por la crudeza, brutalidad y sevicia de la guerra, llegando al punto de tomar conciencia de algunos ciudadanos estadounidenses sobre la ilegitimidad y ausencia del propósito de su participación en el conflicto vietnamita, generando movimientos sociales en contra de la guerra de Vietnam e impulsando varias luchas sociales a nivel mundial. Aunque la figura 32 y la figura 30 presentan la misma disposición corporal de la persona que está siendo asesinada, ambos casos reflejan contextos distintos a través de la vestimenta. En la fotografía, el prisionero lleva ropa vietnamita casual, mientras que, en la imagen, Pedro Nel aparece con una ruana y un sombrero, elementos típicos del folclor colombiano. Esta diferencia en la indumentaria no solo marca una distancia geográfica y cultural, sino que también adapta el símbolo de la víctima a un contexto local, dotando la escena de una identidad nacional que refuerza la crítica a la violencia que se manifiesta en el texto destino.

**Figura 32**

Extracto del asesinato de Pedro Nel Sosa.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 96.

**Figura 33**

Fotografía del asesinato de Nguyễn Văn Lém en la guerra de Vietnam.



*Nota:* Fotografía de Eddie Adams.

## Lo Temático en los dos textos: La exigencia de reconocimiento y la apuesta por una Memoria de las Víctimas.

Está mi alma hastiada de mi vida; daré libre curso a mi queja, hablaré con amargura de mi alma. Diré a Dios: No me condenes; hazme entender por qué contiendes conmigo. ¿Te parece bien que oprimas, que deseches la obra de tus manos, y que favorezcas los designios de los impíos?

Job 10, del 1-4. (Reina Valera, 1960)

Tanto en el texto dramático como en la novela gráfica, la exigencia de reconocimiento emerge como un aspecto fundamental. Ambos materiales, a su manera, hacen una apuesta decidida por la preservación de la memoria de las víctimas, un tema que, sin duda, los atraviesa de manera central. Aunque se exploran otras temáticas de fondo, es la insistencia por el reconocimiento y la memoria de las víctimas lo que se destaca en el núcleo de ambos materiales. Este reconocimiento, tanto en el texto de origen como en la obra de destino, se convierte en un valor de enorme relevancia, no solo desde el punto de vista de los creadores como postura discursiva, sino también por los personajes víctimas, quienes figuran como los principales demandantes de una justicia más profunda, no meramente jurídica, sino social y ética.

### *La exigencia de Reconocimiento*

En ambos textos Salvo Castelo, un hombre condenado a arresto domiciliario en un país neutral es visitado por un grupo de fantasmas. Entre ellos está Granado Sosa, el hermano menor quien tiene el mal congénito de Labio Leporino; Jerónimo Sosa, el hermano mayor al que le cortaron la cabeza y jugaron fútbol con ella; Marinda Sosa, hermana del medio y fiel amante de Salvo Castelo —y quien es culpada por algunos de la muerte de Pedro Nel Sosa, padre de estos tres—; Alegría de Sosa, madre de los tres, y Roxi Romero, periodista aliada de Salvo Castelo, quien fue asesinada por solicitud de Alirio Costera. Cada uno de estos personajes, con sus particularidades, reclaman, imploran y exigen ser reconocidos como víctimas de un conflicto armado, en el cual Salvo Castelo participó muy directamente. Este reclamo de ser reconocidos no solo se queda en los personajes humanos, sino que también va más allá de la especie Homo Sapiens-Sapiens, poniéndose en escena a miembros de una variedad de especies animales moradoras de la zona campesina en la que vivió la familia, quienes hacen reclamos semejantes.

### *La exigencia de reconocimiento en la esfera del amor*

El primer caso de necesidad de reconocimiento en la esfera del amor, según la teoría de (Honneth, 1999), se puede observar en la relación entre Alegría Sosa y su hija Marinda Sosa.

A lo largo del texto dramático se expresa de manera recurrente el abuso que sufrió por parte de su padre, Pedro Nel Sosa. Aunque cabe señalar que esta ausencia de reconocimiento se expresa con más ahínco en la novela gráfica, al presentar a Marinda Sosa desnuda siempre en los momentos en que menciona que su padre la abusó sexualmente, tal como se presenta en las figuras 34 y 35:

**Figura 34**

Extracto de la primera confesión de abuso y violación.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 96.

**MARINDA SOSA:** Mi papá me coge a la fuerza.

**ALEGRÍA DE SOSA:** No sea tan mentirosa, mamita, que sumercé se le insinúa (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 239).

**MARINDA SOSA:** Bueno, pues yo le dije: Padre nuestro que estás en el cielo, por favor, mate a mi papá, ¡por favor, mate a mi papá!

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿Por qué a su papá?

**MARINDA SOSA:** Porque él hacía que yo lo tocara.

**ALEGRÍA DE SOSA:** No sea tan mentirosa, mamita.

**MARINDA SOSA:** Usted miraba y no decía nada, ¿por qué?

**ALEGRÍA DE SOSA:** Porque uno le obedece al marido, además usted con esas faldas, ese pelo... (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 241).

**Figura 35**

Extracto de la segunda confesión de abuso y violación.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 92.

Este abuso no solo implica un trauma físico y emocional, sino también una ruptura profunda en el reconocimiento afectivo que Marinda espera recibir dentro de su entorno familiar, más que

nada de su madre. Estas atrocidades perpetradas por la cabeza del hogar no son reconocidas por Alegría de Sosa, sino que son desacreditadas catalogando a la hija despectivamente como “puta”, como se manifiesta tanto en el texto dramático como en la novela gráfica, sin omisión alguna de este adjetivo calificativo:

(...) **MARINDA SOSA:** Yo solo vine a hacer el aseo, mamá.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Ay, ¿si ve la niña tan bonita, tan hacendosa y tan mentirosita? (A SALVO.) Me está diciendo puras mentiras esta niña ¿cierto?

**ALEGRÍA DE SOSA:** (A MARINDA SOSA.) Yo sabía que sumercé iba a regresar volver. (Va hasta ella y le acaricia la cabeza.) Porque la niña siempre fue puta, desde chiquita siempre, siempre.

**MARINDA SOSA:** (A punto de llorar.) Yo a él lo quiero, mamá.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Yo sé qué es lo que usted quiere. (La sigue acariciando. A SALVO, confidente) Hasta con el papá... (pág. 217).

(...)

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¡Así los quería coger! ¿Cómo le va, don Salvo?

De la cama sale MARINDA SOSA. SALVO se queda con la peluca dorada.

**SALVO:** (La ve.) ¿Usted?

**MARINDA SOSA:** Me estaba diciendo cosas tan bonitas, mamá.

**SALVO:** (Sin entender.) Yo no sabía que era ella, yo pedí una acompañante.

**GRANADO SOSA:** Sí, rubia, mona...

**ALEGRÍA DE SOSA:** Puta (pág. 233).

(...)

**ALEGRÍA DE SOSA:** (A MARINDA SOSA.) Por su culpa lo mataron. Puta.

(A SALVO.) Don Salvo: Yo ya me puse en sus zapatos, ahora usted se va a poner en los míos. Ahora yo hago de usted. Y usted hace de mí (pág. 242).

(...)

**MARINDA SOSA:** (Entra secándose el pelo, lleva una bata de baño.) Pero usted no me mató por trabajo.

**SALVO:** Usted cállese, que usted también mató.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Ah no, hija es puta pero no asesina (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 248).

En numerosas ocasiones, Alegría Sosa también desacredita las palabras de su hija, llegando incluso a tildarla de mentirosa o minimizando la gravedad de los abusos perpetrados por el padre. En lugar de brindar apoyo a su hija, la madre justifica el comportamiento del esposo sugiriendo que los tocamientos fueron provocados o merecidos por la forma en que vestía, indicando que las formas en que viste una persona, en este caso Marinda, son factores que constituyen la responsabilidad de la víctima en el acto de violencia sexual. En este contexto, la exigencia de reconocimiento de Marinda no se limita solo a que su sufrimiento sea validado, sino que también busca restaurar una relación emocionalmente segura con su madre, Alegría.

Marinda necesita ser reconocida no solo como una víctima de abuso, sino como una persona que merecía amor, comprensión y apoyo incondicional de su núcleo familiar, esta exigencia de reconocimiento se muestra en la escena de los “Diálogos finales” del texto dramático:

**MARINDA SOSA:** Mi papá me lavaba los pies, me ponía moños en la cabeza, me daba de comer. A los 13 años todavía me bañaba y me trataba como una bebé... y a veces como una mujer, pero era dulce conmigo y a mí no me dolía. No mentiras, no lo he perdonado, pero me gustaría perdonarlo. Quisiera abrazarlo.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Cuando yo escuché a la niña decir eso, me entró un escalofrío y me entraron unas ganas de abrazarla.

**MARINDA SOSA:** ¡Ay, verdad, mamá? (Se acercan con temor. Pero se abrazan.) (pág. 250).

En el momento en que están a punto de ser asesinadas por Salvo Castelo, Marinda Sosa evoca los abusos que sufrió a manos de su padre desde la infancia. Este recuerdo busca, al menos en ese instante crítico, que su madre reconozca el acto perverso de su progenitor. En respuesta, Alegría Sosa toma conciencia de la situación de su hija y, en un gesto de protección, expresa su deseo de abrazarla, buscando ofrecerle consuelo incluso en el último momento de su existencia.

Un segundo ejemplo de privación del reconocimiento en la esfera del amor, según lo plantea (Honneth, 1999), se evidencia en la relación entre Granado Sosa y su familia. A raíz de su defecto físico congénito de labio leporino, Granado es constantemente objeto de burlas y desprecio, lo que representa una negación de su dignidad y rechazo constante. La familia Sosa, lejos de ofrecerle el apoyo afectivo que necesita para desarrollar una autoconfianza sólida, lo somete a un trato humillante que corroe su identidad y bienestar emocional, al punto de menospreciarse por su mal, como se evidencia en estos diálogos:

**JERÓNIMO SOSA:** Madrecita... Vuelve a balbucear palabras incoherentes buscando al perrito Completo.)

**ALEGRÍA DE SOSA:** Hable bien, papito, no sea huevón.

**GRANADO SOSA:** Sí, hable bien. ¡Que el media jeta soy yo! (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 231).

Este autodesprecio de Granado es justificado porque su hermano mayor, Jerónimo Sosa, se burla de él desde la niñez, perpetuando este maltrato incluso después de muertos. En uno de los diálogos Granado comenta que su hermano lo llama media jeta, una forma peyorativa por su defecto físico «**GRANADO SOSA NIÑO:** él [su hermano Jerónimo] se burló de mí», y continuando en otra escena el abuso verbal así: «**JERÓNIMO SOSA:** *(Los dos hermanos se enfrentan como gallos.)* Cállese, media jeta... [a lo que su hermano dice] **GRANADO SOSA:** ¡Que

no me diga media jeta! [y el mayor responde] **JERÓNIMO SOSA:** ¡Media jeta!», exaltando no solo una forma de ser hiriente, sino rechazando afectivamente a su hermano. La privación del reconocimiento no se limita a la relación entre hermanos, sino que también se ve reforzado por un desprecio por parte de la madre, Alegría Sosa. Ella, en lugar de generar un entorno de respeto, afecto y seguridad en el núcleo familiar para su hijo, participa del maltrato verbal, llamando a Granado de la misma manera peyorativa “media jeta” que hace su hijo mayor «**ALEGRÍA DE SOSA:** *(Tomando el gorro que Granado dejó en el perchero al inicio de la obra.)* Vea, el gorro de media jeta. [a lo que la hija responde] **MARINDA SOSA:** Ay, no le diga así, mamá» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 217). Al burlarse del defecto físico de Granado no solo niegan su necesidad de respeto, seguridad, amor y cuidado, sino que también refuerzan una mirada de persona inferior.

Como le sucede a Marinda con su mamá, así le pasa a Granado con su familia, y en especial con su hermano Jerónimo. Para no seguir sintiéndose mal por el hecho de tener el mal congénito de Labio leporino, en el momento de representar el asesinato de estos dos, Granado manifiesta que su hermano «**GRANADO:** y este [su hermano Jerónimo] no me volvió a decir mediajeta» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 250), luego de haberse perdonado mutuamente por los insultos, jugarretas, etc., que se habían hecho. Este perdón no viene de la nada, sino de un constante reclamo de Granado para que su familia, en este caso su hermano, lo vea diferente por su labio leporino

El tercer ejemplo de despojo de reconocimiento en la esfera del amor se encuentra en el contexto de la relación de pareja entre Salvo Castelo y Marinda Sosa. En los dos materiales, tanto en el texto dramático como la novela gráfica, se nos cuenta que entre ellos existió un romance, pero este amorío no era del todo conocido ni por la familia Sosa ni por los amigos de Salvo. El ocultamiento se revela a través del diálogo de Marinda, quien menciona cómo Salvo la percibía y la trataba dentro de la relación:

**MARINDA SOSA:** (...) "Bonita" me lo dijo dos veces antes, una vez borracho y otra vez cuando me dijo que se quería ir a vivir conmigo pero que yo era medio guisa, que hablaba como guisa y que por eso no podía presentarme delante de sus amigos como la mujer de él, pero que sí, que yo era bonita (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 233).

En esto se percibe un tipo de desprecio. Aunque Salvo reconoce que Marinda tiene ciertos aspectos físicos bonitos, simultáneamente la desvaloriza y la margina porque no encaja en su entorno social, haciéndola sentir vergüenza social por su manera de expresarse y una pérdida

de confianza en sí misma, al no encajar en los estándares que a Salvo le parecen adecuados y también en este personaje advertimos la interiorización del rechazo, el autodesprecio:

**SALVO:** (Mirándola.) ¿Usted quién es?

**MARINDA SOSA:** ¡Pues yo! Sino que ya estoy hablando bien, ya no estoy hablando como una guisa (...) (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 212).

A lo largo de los dos materiales, Marinda está buscando ser reconocida por Salvo Castelo, más allá de una mujer “bonita”. Claro, en varias ocasiones intenta seducirlo, llamar su atención, mencionando cómo cambió su manera de expresarse para adecuarse a sus gustos y vistiendo una ropa que no es de ella, con la esperanza de ser aceptada y valorada por su pareja. El valor que Marinda Sosa desea no solo va más allá de su aspecto físico, sino que quiere ser reconocida en su totalidad como persona, que valore su esencia, su vida y su identidad.

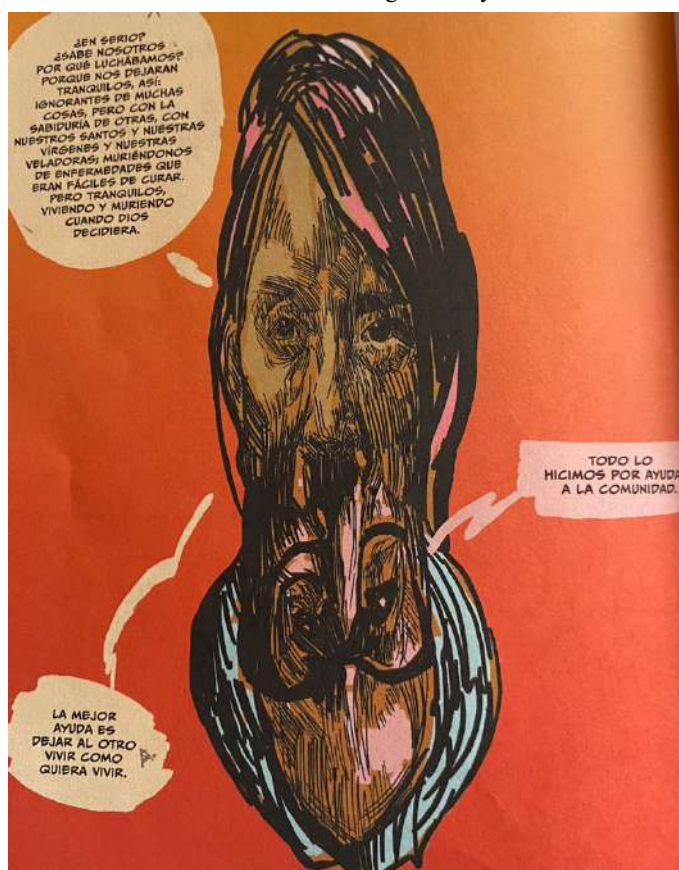
El reconocimiento que exigen los anteriores personajes aludidos: Marinda y Granado, están postulados bajo el marco de la esfera de reconocimiento mencionados por (Honneth, 1999) llamado “el amor”, esfera íntima más cercana del individuo, centrado en las necesidades de atención y cuidado existente en los vínculos padres e hijos, núcleos familiares, entre parejas o lazos de amistad. De este modo, Marinda Sosa al revelar los abusos sexuales que sufrió por su padre plantea una exigencia de reconocimiento que no se trata solo de ser vista como víctima, sino de reclamar una necesidad de credibilidad, poco existente en estos casos, de seguridad familiar, y un apoyo digno; y cuando es con Salvo, Marinda tiene la necesidad de que la pareja que tuvo la reconozca con alguien con valor, y no solo un objeto para satisfacer las necesidades carnales. Por su parte, Granado exige ser reconocido como un miembro igual a los Sosa, partiendo de la dignidad y el respeto. Y vale la pena destacar que en el personaje Granado Sosa se encarnan todas las opresiones y todas las formas de negación de reconocimiento o desprecio. Pues se trata de un niño pobre, con una discapacidad, el más vulnerable y el más vulnerado, y hasta por su propia familia, y quien también es asesinado, y es él, o un aspecto clave de su persona, quien le define el título a la obra: Labio de liebre, manera de referirse a la condición de labio leporino.

### La exigencia de reconocimiento en la esfera jurídica.

En la esfera de reconocimiento “jurídico” (Honneth, 1999), presentes en los materiales analizados, se evidencia la privación de derechos sufrida por la familia Sosa a manos de Salvo Castelo. La apelación de Alegría de Sosa hacia su verdugo, donde manifiesta su deseo de “estar ahí” y el de vivir una “vida normal”, expresa un anhelo básico de reconocimiento del derecho a la vida y a una vida digna, es decir, a vivir sin ningún miedo o violencia. De acuerdo con la declaración de los derechos universales<sup>100</sup>, en su artículo tercero todo individuo tiene derecho “a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona” (Corte Constitucional de la República de Colombia, 2024)<sup>101</sup>. Mas, sin embargo, Salvo Castelo viola estos derechos fundamentales al someter a la familia Sosa a una serie de torturas y tratos crueles, inhumanos y degradantes, que evidencian su desprecio absoluto por la dignidad humana. El desprecio se manifiesta no solo en la privación de las pertenencias y el hogar de la familia Sosa, sino que también en un asalto sistemático de la vida de los campesinos, asesinando a sus animales—incluidas las gallinas, un perro, las vacas y los conejos— lo que no solo representa una pérdida material, sino que también es una de las manera de erradicar su identidad, su cultura hasta la eliminación total del recuerdo de su existencia (Aprea, 20024) (ver figura 36).

**Figura 36**

Extracto del confrontamiento entre Alegría Sosa y Salvo Castelo.



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 84.

<sup>100</sup> El 10 de diciembre de 1948, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó y proclamó la Declaración Universal de Derechos Humanos

<sup>101</sup> La constitución política de Colombia promulga en su artículo 11 que “El derecho a la vida es inviolable. No habrá pena de muerte” y en su artículo 12 que “Nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes” (Función Pública, 1991), lo que refuerza la inviolabilidad del derecho a la vida y prohíben tajantemente la desaparición forzada y la tortura.

Además, Castelo ejerce varias formas de humillación, abarcando agresiones físicas, psicológicas y verbales hacia los Sosa. Emplea las relaciones de pareja como un medio de control, infligiendo un sufrimiento psicológico a Marinda Sosa al punto de violarla antes de matarla, como indica la madre de los tres chicos Sosa. «**ALEGRÍA DE SOSA:** O a lo mejor en ese momento estaba en la diligencia de culiarse a la niña, como después se la llevó» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 214). Este acto, sumado a la profanación de los cuerpos de sus víctimas, como permitir que jugaran fútbol con una cabeza, pone de manifiesto la brutalidad de sus acciones y su falta de respeto por la vida. En este contexto, la familia Sosa se convierte en un objeto de su crueldad, despojándolos no solo de su bienestar físico, sino también de su dignidad y su memoria.

La ausencia de un Estado efectivo en el territorio donde se desarrollan estos eventos crea un vacío de poder que permite la proliferación de la violencia y la impunidad. Sin un marco jurídico que proteja a los ciudadanos, las acciones de Castelo y sus cómplices se organizaron sin restricción, creando un contexto propicio para que empresarios, ganaderos, terratenientes y algunos políticos se unieran con individuos como Salvo Castelo para desatar violaciones de derechos humanos a campesinos como los Sosa. Esta alianza les permite asediar, instigar y ejecutar a campesinos con el objetivo de apropiarse de territorios, expandir su poder y llevar a cabo estrategias paramilitares.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Que usted nos matara no tenía por qué pasar.

**SALVO:** Ayudaban al terrorismo.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Ayudábamos a los que llegaron armados. Por miedo.

**SALVO:** Había que tomar partido.

**ALEGRÍA DE SOSA:** A los que tomaron partido también los mataron.

**SALVO:** Nosotros luchábamos por algo.

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿En serio? ¿Sabe nosotros por qué luchábamos, señor? (Le da pequeños golpes.) Porque nos dejaran tranquilos, así: ignorantes de muchas cosas, pero con la sabiduría de otras, con nuestros santos y nuestras vírgenes y nuestras veladoras; muriéndonos de enfermedades que eran fáciles de curar. Pero tranquilos, viviendo y muriendo cuando Dios decidiera.

**SALVO:** Todo lo hicimos por ayudar a la comunidad.

**ALEGRÍA DE SOSA:** La mejor ayuda es dejar al otro vivir como quiera vivir.

**SALVO:** Hace unos meses tenía relevancia política, poder popular, apoyo de columnistas, de ganaderos, de industriales, de fiscales; decido aceptar la condena, acogerme; llego aquí, y empiezo a escuchar voces, a encontrar partes de cuerpos, muertos que se me aparecen. (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 236).

La segunda esfera, “el derecho”, se centra en el reconocimiento mutuo de los sujetos como portadores de derechos jurídicos, con igualdades ante la ley y la capacidad de responsabilizarse por sus acciones. Este concepto se manifiesta claramente en las exigencias de la familia Sosa a Salvo, que reclaman su derecho a la vida. Sin embargo, en este contexto, la ausencia de un Estado que garantice dicho reconocimiento agrava el sufrimiento de la familia. La lucha por el reconocimiento jurídico, tal como lo plantea Honneth, (1999), configura una forma de validar la existencia de estos individuos como sujetos de derecho. La falta de protección estatal no solo facilita la impunidad de los actos de Salvo, sino que también refuerza la deshumanización de las víctimas, relegándolas a un estatus de mera existencia en lugar de reconocerlas como portadoras de derechos. Así, la historia de la familia Sosa se erige como un llamado urgente a la necesidad de un sistema que no solo reconozca los derechos, sino que garantice su efectiva implementación y protección.

*La exigencia de reconocimiento en la esfera de la solidaridad.*

La siguiente esfera del reconocimiento es la “solidaridad” (Honneth, 1999). En este espectro, se manifiesta una exigencia de los individuos por ser reconocidos como sujetos valiosos tanto en su relación con la sociedad, como en la vida en comunión. Esta situación implica que los individuos sean apreciados por sus talentos, habilidades y aptitudes, así como por sus contribuciones al bienestar colectivo. Cuando la sociedad priva de este reconocimiento al individuo, se le atribuye una forma despreciativa de las capacidades de este con menos valor, lo que conlleva que sus capacidades dentro de una comunidad no tengan ninguna apreciación positiva, generando así una pérdida de autoestima personal y pérdida de capacidad para poder comprenderse a sí mismo como ser apreciado por sus cualidades y capacidades. En los dos materiales se evidencia un desprecio por las cualidades físicas de Granado Sosa por parte de Salvo Castelo, específicamente por su defecto congénito de labio leporino. Durante la ejecución de Granado, Salvo se burla no solo de su capacidad para retener la orina, sino que también por su condición física:

**GRANADO SOSA:** *(Sin alterarse.)* Por favor, no me lo impida, la última vez que nos vimos me oriné en los pantalones cuando usted sacó el machete. Me daría mucha vergüenza que me pasara otra vez y usted otra vez se riera de mí y de mi labio de liebre (...) (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 210).

O como menciona Salvo en el momento de rememoración de la ejecución de toda la familia:

**SALVO:** ¿Quién les dijo eso, quién, quién, quién, quién? *(Apartándose de él. Asqueado)* Menos mal no dijo una mierda porque con esa huevonada que tiene en la jeta

no se le entiende un culo. ¡Y qué hijueputa tan cochino, se meó en los pantalones, huele a “berrinche”! (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 240).

Esta desvalorización física que hace Salvo mina profundamente el sentido de valía de Granado, una desvalorización que ya estaba profundamente marcada por el contexto en donde vivía este personaje. Granado Sosa ya experimentaba la estigmatización y rechazo asociado con el defecto congénito, lo que afectaba cómo los demás percibían sus competencias y habilidades, como manifiesta Granado en el siguiente diálogo: «**GRANADO SOSA:** Por mi defecto a veces piensan que no hablo bien español. (*Sonríen. Silencio.*) Pero usted me está entendiendo, bien, ¿cierto?» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 204) o en este: «**GRANADO SOSA:** (*Toma un poco, pero se le riega. SALVO le acerca una servilleta.*) Discúlpeme. Es que, por mi defecto, se me dificultan las bebidas... (*Se señala el labio*) (...)» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 205). Con estos fragmentos se puede reflejar cómo la sociedad (la de los dos materiales) menosprecia a las personas que no encajan en los estándares, tanto de la apariencia física como de las capacidades<sup>102</sup>, afectando su sentido de valía y su capacidad para ser reconocidos como sujetos valiosos, como sucede con Granado Sosa.

Los dos materiales, tanto el texto dramático como la novela gráfica, inician con la irrupción de Granado Sosa, uno de los antagonistas en la vida de Salvo Castelo, quien paga casa por cárcel en un país de habla anglosajón. En los dos materiales, Granado ejerce presión sobre Salvo Castelo sometiéndolo a constantes muestras de inmediatez de su condición física, imponiéndole contemplar su presencia y obligándole a hablar de ese asunto:

**SALVO:** Entonces me dijo que venía de una fundación...

**GRANADO SOSA:** (*Toma un poco, pero se le riega. SALVO le acerca una servilleta.*) Discúlpeme. Es que por mi defecto, se me dificultan las bebidas... (*Se señala el labio.*)

**SALVO:** (*Cambiando el tema.*) Entonces usted es de la Fundación...

**GRANADO SOSA:** Labio de Liebre...

**SALVO:** ¿Qué?

**GRANADO SOSA:** Fundación Labio de Liebre. Al labio leporino también se le llama “labio de liebre”. ¿Sabe por qué? ¿Si ve esta línea aquí, como un surco desde la encía hasta las fosas nasales?

**ALEGRÍA DE SOSA:** Granado... muéstrele...

**SALVO:** No es necesario. Podemos hablar de lo que conversamos esta mañana por teléfono usted me da el formulario de este mes, yo lo lleno y...

**GRANADO SOSA:** Si le molesta verme, puede mirar para otro lado...

---

<sup>102</sup> En la sociedad Neoliberal se ha producido y reproducido un ideario de los cuerpos ideales, perfectos y dóciles, sustentadas a partir de postulados sobre la capacidad física que emerge en una sociedad capitalista. El capacitismo (ableism), como lo define Campbell (2008, 2001, 44) citado por (Toboso Martín, 2021) se refiere a las actitudes o discursos que devalúan la discapacidad, mientras valoran de manera positiva de la integridad corporal, considerándola como una condición esencial de normalidad corporal humana. Desde esta perspectiva se ve la discapacidad como una condición que devalúa al ser humano.

**SALVO:** (Sonríe.) Perdón...

**GRANADO SOSA:** A mucha gente le impresionan los leporinos...

**SALVO:** A mí no me impresionan.

**GRANADO SOSA:** O puede mirarme tranquilo, no me molesta...

**SALVO:** No es necesario.

**GRANADO SOSA:** Cuando uno ve alguien con un defecto es como un imán, uno no quiere dejar de mirar.

**SALVO:** (Incómodo.) La naturaleza tiene esas cosas.

(...) (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 205-206).

**GRANADO SOSA:** ¿Usted ha conocido leporinos?

**SALVO:** Prefiero que hablemos de...

**GRANADO SOSA:** Ya está mirando para otro lado.

**SALVO:** No es por evitarlo.

**GRANADO SOSA:** Sí, y no importa. Este surco es impresionante para muchos. ¿Ha conocido leporinos?

**SALVO:** Señor... (GRANADO SOSA no lo deja hablar.) Déjeme hablar... (GRANADO SOSA no lo deja hablar.) Déjeme hablar... (Se pone de pie violentamente.) (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 205-206).

En los dos fragmentos mencionados, Granado Sosa reclama un reconocimiento a Salvo Castelo, puesto que le impone su presencia física, busca que su identidad física sea conocida y reconocida sin ser estigmatizada, lo pone en una condición de incomodidad en Salvo, quien intenta desviar la conversación en varios momentos hacia otros temas más superfluos.

Los dos materiales también centran su mirada en el acto de menosprecio realizado por Salvo Castelo hacia la familia Sosa. De acuerdo con lo mencionado por Alegría Sosa, Salvo rechazaba las formas y las costumbres de la familia Sosa, negándoles el derecho de ser reconocidos y valorados en su diferencia. Durante el confrontamiento con Salvo, cuando la familia le exige que se aprendan sus nombres y reconozca su humanidad, Alegría en el texto dramático le dice a Salvo: «(...) Nos vamos a quedar acá a vivir con sumercé, hasta que usted se dé cuenta de que somos una familia de bien, así como la suya de sumercé» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 229). Esta declaración es un acto de reivindicación, del valor de su familia, más allá de ese estigma que les impuso su verdugo en vida, y equiparándola con su familia, alegando que tienen el mismo valor.

A lo largo de los materiales se evidencia un desprecio por las formas de vida campesina por parte de Salvo Castelo. La vida campesina, con sus prácticas y rutinas diarias, han sido menospreciadas a lo largo de las décadas, especialmente por las personas que viven en los campos, y que tienen un alto poder adquisitivo, así como los habitantes de las grandes urbanizaciones. Para ellos, la vida del campo representa formas de vida indignas, modos de

existencia que no se ajustan a sus ideales de progreso y modernidad<sup>103</sup>. En uno de los diálogos, Granado Sosa refleja esta visión despectiva al recordar cómo Salvo Castelo describía el campo y a la familia campesina como una “maleza llena de conejos”, con campesinos que no hacían otras cosas que reproducirse y “parir más pobres”, reflejando una perspectiva que retrata a los campesinos como improductivos e insignificantes, sugiriendo que no tienen nada valioso que ofrecer a la sociedad, lo que los convierte en sujetos prescindibles. Sin embargo, Alegría de Sosa expresa su anhelo por llevar una vida a su manera, donde sus costumbres y su conexión con el entorno no sean juzgadas ni perturbadas:

**ALEGRÍA DE SOSA:** Lo único que nosotros queríamos era estar ahí. Estar. Dejar que pasara el tiempo, la vida, pero vivos. Rezar, asustarnos con nuestros espíritus, darle de comer a las gallinas, en especial a Yirama. Acariciar a Completo, el perro. Así. Una vida normal.

**SALVO:** (Sin hablar directamente con ella. Dándose explicaciones.) Eso no era vida. No era nada.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Esa fue la vida que nos tocó.

**SALVO:** El marido de ella se acostaba con la hija.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Esas cosas pasan.

**SALVO:** Esas cosas no tenían por qué pasar.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Que usted nos matara no tenía por qué pasar.

**SALVO:** Ayudaban al terrorismo.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Ayudábamos a los que llegaran armados. Por miedo.

**SALVO:** Había que tomar partido.

**ALEGRÍA DE SOSA:** A los que tomaron partido también los mataron.

**SALVO:** Nosotros luchábamos por algo.

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿En serio? ¿Sabe nosotros por qué luchábamos, señor? (Le da pequeños golpes.) Porque nos dejaran tranquilos, así: ignorantes de muchas cosas, pero con la sabiduría de otras, con nuestros santos y nuestras vírgenes y nuestras veladoras; muriéndonos de enfermedades que eran fáciles de curar. Pero tranquilos, viviendo y muriendo cuando Dios decidiera.

**SALVO:** Todo lo hicimos por ayudar a la comunidad.

**ALEGRÍA DE SOSA:** La mejor ayuda es dejar al otro vivir como quiera vivir (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 235-236).

---

<sup>103</sup> Como menciona (Daza, 2019) en la sociedad colombiana se ha intentado eliminar a los campesinos como grupo poblacional, borrando su identidad e historia. A lo largo de los años, distintos gobiernos han utilizado categorías sociales despectivas para referirse a este grupo, con el propósito de negar su existencia como colectivo social que aporta al país en términos de riqueza, cultura y saberes tradicionales y prácticas agrícolas sostenibles, muchas veces transmitidas de generación en generación. Esta estrategia no solo busca invisibilizar su valor cultural y económico, sino también facilitar la apropiación de sus bienes y de su fuerza laboral. En el contexto del conflicto armado el campesino fue una víctima principal. Por ejemplo, para los dos periodos de gobierno de Álvaro Uribe Vélez, se desplazaron cerca de 2,5 millones de campesinos en todo el territorio nacional, se despojaron cerca de 4 millones de hectáreas de tierra y se aprobaron más de un millar de permisos para la explotación minera, a expensas de los reclamos campesinos y sus luchas por los derechos.

La confrontación entre Salvo y Alegría presenta dos visiones sobre cómo ver la vida: una centrada en la libertad y en el respeto por las maneras de existir, y otra que impone una noción de progreso y control en los individuos. Salvo justifica sus acciones violentas hacia la familia campesina bajo la excusa de una causa mayor; pero Alegría refuta su perspectiva exigiendo el habitar en el mundo de manera simple y en paz, aunque esta forma de vida no se ajuste a las expectativas de progreso o “civilización” impuestas en sociedades neoliberales y capitalistas. Al final, Alegría sentencia con firmeza: “La mejor ayuda es dejar al otro vivir como quiera vivir,” subrayando la importancia de la solidaridad y el respeto por la diversidad en las formas de vida, forma de vida que Salvo privó al matarlos.

Las prácticas y formas de vida campesina también son menospreciadas por Marinda Sosa y Roxi Romero. Marinda muestra un rechazo hacia su identidad campesina al intentar transformarse para obtener la aprobación y el interés de Salvo Castelo. Esta transformación se refleja en su forma de vestir y expresarse, modificando su léxico y su apariencia para proyectar una imagen que ella percibe como más sofisticada o acorde a los gustos de Salvo. Este cambio de aspectos identitarios del campesino, en Marinda Sosa, no solo refleja el desprecio que tiene hacia sus raíces- por ejemplo, al decirle a Roxi Romero que no parece una campesina-, sino que también como una forma de ocultar elementos que son “indignos” dentro de sociedades que valorizan la vida citadina sobre lo rural. Por su parte, Roxi Romero en su solicitud de que abran un proceso a Alirio Costera por ser el ejecutor de su asesinato, se expresa de manera peyorativa sobre la familia Sosa:

**SALVO:** Los problemas de Alirio los resuelve Alirio, los míos los resuelvo yo.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Ay, mire, reinita, ¿por qué no va y se le aparece a don Alirio?

Cuando ROXI insiste, la familia la saca con cuidado. Ella no soporta el contacto de los campesinos.

**ROXI ROMERO:** ¡No me toquen campesinos de mierda, camperos cochinos, hediondos, feos, huelen a chivo! (A SALVO.) Aquí voy a estar, usted me debe mucho a mí (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 246).

Las expresiones que enuncia Roxi son un reflejo de la jerarquización de valores que coloca a lo citadino por encima del campo, reforzando el clasismo que subyace en sociedades donde unas formas de vida son consideradas superiores a otras. La incomodidad de Roxi, ante el contacto físico con la familia Sosa, y como su distanciamiento de su mundo, evidencian no solo una repulsión, sino también una falta de empatía hacia quienes encarnan maneras de ser y vivir distintas a las suyas. Este clasismo latente en su actitud resalta cómo los habitantes de las grandes urbes suelen menospreciar y deshumanizar a las comunidades campesinas, reafirmando

una visión en la que lo campesino es percibido como indigno, atrasado o incivilizado. Además, la actitud de Roxi también refleja un estado simbólico de exclusión en el que lo urbano se posiciona como la norma de progreso y modernidad, mientras que lo rural queda al margen, cargado de connotaciones y aspectos negativos.

*Una apuesta por la memoria de las víctimas.*

Labio de liebre es un texto dramático ampliamente reconocida en el plano artístico colombiano y en el contexto por la lucha de los derechos de las víctimas, destacándose como un ejemplo de creación que propia la restitución de la memoria histórica, individual y colectiva en el marco del postconflicto (Rubiano Orjuela, 2017). Este texto dramático se centra en la representación de un personaje que no es señalado directamente como el “criminal”, sino que se explora como una forma de escudriñar su mente, revelando lo más profundo de ella. Mediante su memoria, evoca un pasado marcado por lo cruento, violento y el sufrimiento, un pasado que, a pesar de sus esfuerzos por negarlo, eliminarlo u ocultarlo, permanece indeleble como un testimonio de huella imborrable.

En contextos de posconflicto, como el colombiano, o en situaciones de barbarie, como Auschwitz, la estrategia más utilizada suele ser la invitación al olvido Reyes M., (2009) o la eliminación de cualquier rastro de la atrocidad. Tanto en el material fuente como en el destino se observan dos aspectos: un olvido latente del protagonista Salvo Castelo frente a las barbaries que cometió como “empleado” de la guerra y, por otro lado, sus intentos por eliminar cualquier pista de sus crímenes. Con relación al primer aspecto, cuando Salvo se ve confrontado por los antagonistas para que haga memoria y los reconozca, este evita presentar detalles como estrategia para desviar el tema, minimizando su responsabilidad o utilizando agresión directa para silenciar conversaciones incómodas. Respecto al segundo, antes de que Salvo fuera condenado a arresto domiciliario en un país neutral, elimina toda evidencia de la barbarie contra la familia Sosa; esto se manifiesta en la quema de la casa y pertenencias de la familia Sosa, el asesinato de todos sus miembros —incluido Completo y Yirama, los animales domésticos—, el ocultamiento de todos los cuerpos en el bosque para que nunca sean encontrados, y la erradicación de la sangre de las nuevas generaciones, como menciona Salvo al justificar sus acciones en el marco del conflicto armado «**SALVO:** (...) No, matábamos la sangre que había en su interior” .

Como forma de combatir el ocultamiento y la eliminación de los hechos atroces, aparece el testimonio (Reyes M. , 2009) como una estrategia para reconstruirlos y para dar voz a los que han sido silenciados:

**GRANADO SOSA:** Discúlpeme, yo sé que el que está en proceso de recuperación es usted, pero es que esto es parte del proceso. Quiero ayudarlo.

**SALVO:** (Yendo hacia la puerta. Cortante.) Conoce mi historia...

**GRANADO SOSA:** Usted conoce mejor la mía. En la vereda La Clara, debajo de La Florida y El Volcán.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Por el cruce de la virgen.

**GRANADO SOSA:** Por el cruce de la virgen.

**SALVO:** Se nota que leyó toda la documentación. ¿Quién se la dio? ¿Una periodista resentida que se quiere hacer famosa a costa mía o que quiere venganza?

**GRANADO SOSA:** Usted dijo que se acordaba...

**SALVO:** ¿De qué?

**GRANADO SOSA:** De mí.

**SALVO:** Nunca lo había visto...

**GRANADO SOSA:** Cuando era niño.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Así, chiquito.

**SALVO:** Váyase por favor...

**GRANADO SOSA:** Me mataron cuando era niño, y por eso no me operé. Aquí hay fundaciones que hacen la operación gratis.

**SALVO:** Señor..

**GRANADO SOSA:** Bueno, son varias cirugías...

**SALVO:** ¡Vamos a dejar esto claro: yo estoy aquí pagando esta condena por algo que hice!

**GRANADO SOSA Y ALEGRÍA DE SOSA:** ¡Algo!

**ALEGRÍA DE SOSA:** Oigan a éste. Papito, acérquesele, cuéntele.

**GRANADO SOSA:** "Algo", ", no, señor. (Le aclara.) Me mató señor, usted. Usted me mató. Es decir, no me mató. Cuando me enterró estaba medio muerto, no muerto por completo.

**SALVO:** (Toma el teléfono.) Yo no me vine a este país a esto.

**GRANADO SOSA:** ¿Estoy faltando a la verdad?

**SALVO:** No le abrí mi casa para que me insulte. (Al teléfono.) Aló, (Con un inglés muy débil.) Hello, excuse me, spanish...

**GRANADO SOSA:** No lo estoy insultando, solo haciendo memoria (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 208-209).

De este modo, conocer la barbaridad de la masacre perpetrada por Salvo Castelo contra la familia Sosa adquiere una dimensión doblemente significativa: por un lado, como un acto de memoria que busca darle voz a los que fueron silenciados y, por el otro lado, como un medio para enfrentar la impunidad y cuestionar la narrativa de poder que pretenden borrar los actos violentos contra las víctimas. En ese proceso, Granado y Alegría Sosa despojan a Salvo de la comodidad del olvido en las que se refugiaba, confrontándolo con los recuerdos de sus atrocidades, lo que lo lleva al fracaso de su intento por erradicar toda evidencia de sus crímenes.

Puesto que en contextos de violencia prolongada y regímenes autoritarios como el descrito en los materiales de análisis, la reivindicación de la memoria de las víctimas, como la familia Sosa, se ha convertido en un acto ético, social y político (Acosta, 2019), un espacio para recuperar la dignidad y la verdad que ha sido oculta o distorsionada para que “el pasado nos importe, para que las emociones nos lleven a los pensamientos que nos permitan la reflexión” (Pernett, 2015); la memoria se aborda en los materiales a partir de tres lugares: individual, colectiva y social.

La memoria individual, como plantea Acosta, (2019) citando a Halbwachs, (2004), adquiere relevancia en los contextos de justicia, verdad, reparación y no repetición. Tanto en el material fuente como el destino hay una constante exigencia de Roxi Romero porque su asesinato no sea relegado al ámbito privado o al encubrimiento del hecho atroz, sino que trascienda y sea conocido por la colectividad, las otras víctimas del conflicto. En el texto dramático, más que nada en la escena 15 titulada “intermedio”, se presenta al detalle las circunstancias que rodearon el asesinato de la periodista, ya que nos dan unos diálogos que cuentan las razones de su asesinato, los métodos empleados para su silencio, la identificación de los responsables, destacando a Alirio Costera, aliado de Salvo y, finalmente, la omisión de este caso por parte de Salvo menciona la periodista: «**ROXI ROMERO:** Y ya. Me mataron. Y usted ni cuenta se dio, ni preguntó por mí. Nada. (Pausa.) (...)» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 246).

Por el otro lado, esta situación de memoria individual adquiere un tratamiento narrativo diferente en la novela gráfica (véase figura 37). Mientras que en el texto dramático Roxi Romero le relata los acontecimientos ocurridos a Salvo, para confrontarlo por su responsabilidad y para que haga memoria, y a la familia Sosa, para que conozca el acontecimiento; en la novela gráfica se recurre a una estructura de presentación dual que ofrece perspectivas diferentes a partir de dos formas: por un lado, los hechos relacionados con los motivos y las circunstancias del asesinato son contados por Roxi Romero, quien intenta que Salvo recupere la memoria de lo ocurrido y que la familia Sosa comprenda la magnitud de la tragedia y, por el otro lado, vemos la perspectiva del personaje Alirio Costera, la señorita Marimar y lo que podría ser algún jefe de prensa.

Figura 37

Extracto de la alusión a personajes Ausentes.



Nota: Se presentan los personajes ausentes como Alirio Costera y Mary Mar. Además, se incorporaron nuevos personajes como soldado y el jefe de prensa (periodista). Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 98.

Estos personajes, implicados en la muerte de Roxi, son representados con rostro, lo que permite al lector identificar y reflexionar sobre el rol que desempeñan las figuras de poder en actos vinculados al conflicto armado, y la impunidad que existe por el mismo poder que tienen, destronándolos del mundo enunciativo del testimonio. Adicional de lo mencionado, la novela gráfica revela que Salvo Castelo tiene pleno conocimiento del asesinato de Roxi Romero por su cercanía con Alirio Costera; sin embargo, se desliga de la responsabilidad del asesinato justificando que no fue el perpetrador directo. Esta mirada de Salvo enfatiza la negación que tiene frente al caso y refuerza su estrategia de olvido.

La memoria colectiva se manifiesta mediante las experiencias compartidas de los sujetos en contextos que le son comunes, y que esta ha sido un elemento necesarios en el reconocimiento de una comunidad (Jelin , 2002) y (Acosta, 2019). En este sentido, vemos tanto en el material fuente como en el material destino (ver figura 38) los constantes instantes de apelación a la memoria de Salvo para que recuerde los actos cometidos. La familia Sosa insiste en que Salvo los recuerde, que haga memoria, que no se les olvide incluso los nombres porque, como

menciona Rubiano Orjuela, (2017) al citar “Las brujas de Salem (1957)” de Arthur Miller, el nombre es una manera de apelar a la identidad del sujeto, les da existencia:

**ALEGRÍA DE SOSA:** Sumercé no nos ha entendido. Nosotros vinimos acá fue a presentarnos.

**GRANADO SOSA:** Para que de verdad nunca se le vayan a olvidar cómo llaman nuestros nombres.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Vea, mi nombre llama Alegría de Sosa.

**JERÓNIMO SOSA:** Jerónimo Sosa.

**GRANADO SOSA:** Granado Sosa.

**MARINDA SOSA:** Marinda Sosa. (...)

**SALVO:** ¿Para qué quieren que me aprenda sus nombres?

**JERÓNIMO SOSA:** Pues para que los diga allá.

**SALVO:** "Allá" ya di suficientes nombres.

**ALEGRÍA DE SOSA:** No los nuestros. ¿Dónde está Marinda, Jerónimo, Granado, Alegría?  
(Rubiano Orjuela, 2020, pág. 230).

Figura 38



Extracto de la viñeta que alude al gótico tropical.

Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 30.

Al confrontar a Salvo, la familia Sosa no busca únicamente recuperar su identidad como individuos y colectivo o recuperar su sentido como colectivo, sino que también hacer emerger en el perpetrador la memoria de sus crímenes más “allá” del recuerdo, para que trascienda a esferas de reconocimiento social como podría ser el centro de memoria histórica o los tribunales de justicia y paz para el contexto colombiano.

Por otro lado, una manera de evocar a la memoria social es mediante la utilización de sus objetos, fotografías, documentos, ropas, etc., porque son “una manera de recordar y preservar la memoria de los seres ausentes [...]. Ese recurso es una manera de mantener viva una esperanza, de luchar contra el olvido, de ritualizar la experiencia de la muerte y de restituir un cuerpo no presente” (González, 2019). De esta manera se presentan tres formas de solicitar la preservación de la memoria mediante los objetos de la familia Sosa en los materiales: el primer ejemplo se observa en la constante necesidad de la familia Sosa de recuperar los objetos hurtados en la fase post liminar de la masacre (Uribe, 1990), véase figura 39, en donde los perpetradores se robaron las gaitas, los instrumentos y el reloj del niño mayor; en segundo lugar, la utilización de objetos personales como ropa, zapatos y pos-it con el fin de evocar en el lector de los materiales los cuerpos ausentes de seres que ya no están para mantener todavía viva la esperanza de su recuerdo, como forma de restituir cuerpos no presentes, y en tercer lugar,

mediante la utilización de los objetos —ponerse en los zapatos de— como forma de experimentar la situación de la víctima (véase figura 40 y 41):

**ALEGRÍA DE SOSA:** Es que le queríamos pedir un favor...

**SALVO:** ¿Qué?

**ALEGRÍA DE SOSA:** Es a ver si nos devuelve los instrumentos y el reloj.

**SALVO:** ¿Qué?

**ALEGRÍA DE SOSA:** Antes de que ustedes quemaran la casa, entraron unos señores y se llevaron las gaitas, los instrumentos y el reloj del niño mayor. (SALVO mira a GRANADO SOSA MARINDA SOSA y ALEGRÍA DE SOSA, cuelgan cuerdas de ropa y comienzan a tenderla) (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 213).

**JERÓNIMO SOSA:** Don Salvo, por aquí le voy a colocar nuestros nombres pa' que no se le olviden. (En la nevera.)

**SALVO:** No voy a dar ni un nombre más, no me jodan.

(GRANADO SOSA, JERÓNIMO SOSA, MARINDA SOSA y ALEGRÍA DE SOSA, cuelgan cuerdas de ropa y comienzan a tenderla) (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 235).

Figura 39

Extracto del robo de gaitas, instrumentos y reloj del niño mayor.



*Nota:* El objeto como necesidad de memoria y reconocimiento de las víctimas. Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 30.

Figura 40

Extracto de la familia Sosa al colgar la ropa.



*Nota:* El objeto como símbolo de restitución de cuerpos no presentes. Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 82.

Con respecto a la tercera forma de utilizar los objetos como formas de memoria como testimonio de los hechos, en el texto fuente se puede observar en la escena “los zapatos” el momento exacto en el que se acorrala a Salvo es confrontado y obligado a recordar y revivir los eventos del pasado. De esta manera, Fabio Rubiano invita al lector a experimentar un espacio metateatral para conocer los actos acontecimiento en el asesinato de la familia Sosa, utilizando los zapatos para experimentar estos hechos ocurridos:

**MARINDA SOSA:** (Calzada con los zapatos talla 49 de SALVO.) Mamá, ¡mire, mire!

**MARINDA SOSA:** (A SALVO.) Vea, me puse en sus zapatos. ¿Cómo me los veo que? Ay oye, ponte en los míos, ¿sí?

**ALEGRÍA DE SOSA:** (Quitándose los de ella. Pruebe usted con los míos. (Se los pasa a SALVO.)

**GRANADO SOSA:** ¿Será que sí cabe en los míos?

**JERÓNIMO SOSA:** Y los míos.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Póngase en nuestros zapatos.}

(...)

**SALVO:** ¿Qué quieren que haga?

**ALEGRÍA DE SOSA:** Lo que hizo.

**JERÓNIMO SOSA:** Haga memoria.

**GRANADO SOSA:** Nos puso en fila. ¿Se acuerda de que yo llegué primero?

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¡Y el miedo!

**SALVO:** No quiero hacer eso.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Pero lo hizo.

**SALVO:** No lo voy a hacer otra vez.

**GRANADO SOSA:** Es jugando.

**MARINDA SOSA:** Hágalo.

(...)

**SALVO:** ¿Ustedes sentían este miedo?

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿Lo siente?

**SALVO:** Sí. Y la culpa...

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿También la siente?

**SALVO:** ¡Que sí! (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 237 al 243).

Esta invitación a experimentar la vivencia de las víctimas, realizada por los Sosa en este momento, tiene un impacto profundo gracias a la función evocadora de las ilustraciones en la novela gráfica. Se desataca, en primera medida, las referencias visuales que rememoran a las víctimas del conflicto armado, como los cúmulos de zapatos pertenecientes a las víctimas judías de la Segunda Guerra Mundial (recuerde la figura 30); lo segundo es el estado de putrefacción en el que están los cuerpos de la familia Sosa, como forma de recordar la situación de muerte en la que están los miembros de la familia Sosa; lo tercero lo encontramos en el juicio que hizo Salvo antes de asesinar a la familia Sosa —las justificaciones de porqué las mataban— (recuérdese las figura 20 y 21); en cuarto lugar, se intensifica el impacto de los hechos ocurridos mediante la representación de las angustias, sufrimientos y desgarradoras emociones que emanan de los miembros de la familia Sosa al momento de “jugar” a hacer memoria; finalmente, el uso de la ropa de las víctimas como elemento narrativo permite que Salvo sienta de manera directa el sufrimiento, el miedo y la culpa que contenían sus actos, cerrando así un ciclo de confrontación entre el victimario y las víctimas, véase figura 41.

Figura 41

Extracto de la ropa como forma de experimentar el hecho trágico,



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 93.

Además del deseo de Rubiano de establecer estrategias de memoria de individuos, colectivos o de una memoria social, se encuentra una necesidad igualmente urgente de recordar víctimas que frecuentemente son invisibilizadas: los animales; estas víctimas que, por su condición de no humanas, han sido relegadas al olvido en los testimonios sobre el posconflicto. En el contexto del conflicto armado muchos

animales domesticados fueron utilizados para intensificar el terror, sufriendo bombardeos, ahogamientos en petróleo, abandono, mutilaciones o muerte como consecuencia de la guerra, ya sea como herramienta de violencia o como recurso para sobrevivir. Tanto en el texto dramático como el texto destino se reivindica a los animales como parte de una memoria más amplia, reconociendo que la violencia en el conflicto armado no tiene fronteras de especie. De este modo, tenemos dos casos particulares: la gallina Yirama, animal híbrido entre gallina y humano, y el caso de las vacas, cuyo testimonio refleja la barbaridad en la que se encuentran los animales:

**VACA:** Cuando vimos a don Salvo, nos alegramos, sabíamos que él era muy amigo de Don Alirio o sea que íbamos a volver y nos iban a cuidar veterinarios. Don Salvo llegó y comenzó a matar una y otra, pensábamos que era como un calmante, un desparasitante... Nada. Nos mató (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 215-216).

El caso de la vaca que narra desde su experiencia presenta una inocencia y una vulnerabilidad de los animales frente a la barbarie humana, aunque expresa en primera medida alegría por la llegada de Salvo —a quien asocian con cuidado y protección debido a su relación con Alirio Costera—, se transforma en una amarga descripción de masacre, no solo como contexto de la experiencia de este acto, sino para que este tipo de situaciones sea conocidas, reconocidas y no

queden en el olvido por parte del lector. A diferencia del texto dramático, en la novela gráfica intentan intensificar esta necesidad de hacer memoria sobre estos animales, para que sus testimonios sirvan como prueba de las atrocidades perpetradas en el conflicto armado. Así, como se observa en la figura 42, no solo queda en el testimonio de una sola vaca, sino que comprende un colectivo de vacas como testigos de este acto violento; a su vez, se ilustra la masacre vacuna, colocando los cuerpos destrozados, baleados y desangrándose, convirtiéndose en un acto de apelando visualmente al lector:

**Figura 42**

Extracto de la masacre de las vacas, memoria de los animales.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica *Labio de Liebre*, Pág. 42-43

### *La situación del victimario en las obras analizadas*

El texto dramático “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*”, creado por Fabio Rubiano bajo la influencia de las obras “El origen del totalitarismo” y “Eichmann en Jerusalén” de la filósofa Hannah Arendt, presenta una perspectiva artística de los personajes con complejidad moral y política de quienes participan en sistemas totalitarios o de conflicto armado. Al igual que Adolf Eichmann, quien durante su juicio defendió sus acciones bajo el argumento de que “cumplía con su deber, no solo obedecía órdenes, sino que también obedecía la ley” (Arendt, 2003), se presenta al personaje de Salvo Castelo, causante de actos atroces y aberrantes, bajo la misma lógica del cumplimiento del deber y el seguimiento de las órdenes:

**SALVO:** A nosotros nos presentan como monstruos.

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿Y qué son?

**SALVO:** Empleados.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Empleados de quién si usted era un líder.

**SALVO:** También tenía que rendir cuentas, y dar reportes, y llevar una contabilidad, y hacer pedidos, y llenar formularios, y completar formas, y presentar en Excel los balances de cada trimestre: número de logros, unidades neutralizadas, población desplazada, territorios ocupados, transporte, munición, alimentación; empleados, señora, que esperan sus vacaciones y que pelean por sus cesantías. ¡Yo: el empleado más eficiente, pero al fin un empleado! (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 247-248).

En este fragmento entre Salvo y Alegría se manifiesta la banalización del mal <sup>104</sup> expuesta por Arendt, al mostrar cómo, en situaciones de barbarie como las representadas en la obra, los individuos pueden actuar con irreflexión y obediencia ciega, escudándose en su rol de “empleado” dentro de una estructura burocrática de violencia. La justificación de Salvo, quien reduce su participación en actos atroces a una cuestión administrativa y laboral, refleja el modo en que los perpetradores pueden desligarse moralmente de sus acciones, diluyendo su responsabilidad individual en la maquinaria del poder y el cumplimiento de órdenes, en procesos de post conflicto.

*Labio de Liebre. Venganza y Perdón* también enfatiza cómo la normalización del horror violento no solo afecta a las víctimas, sino que transforma profundamente a los victimarios y a la sociedad que tolera o facilita la violencia. En este sentido, se refuerza la idea de que la brutalidad extrema producto de la violencia “deshumaniza más al victimario que a la víctima, así como también deshumaniza a todos aquellos que permiten la violencia” (Reyes M. , 2014). La figura de Salvo Castelo se inscribe en esta lógica al presentarse no como un monstruo en términos absolutos, sino como un funcionario de la muerte, alguien que en su tiempo interiorizó la lógica del sistema hasta el punto de percibir sus crímenes como parte de una rutina laboral, siendo el victimario de la familia Sosa.

Aunque se presenta a Salvo Castelo como el victimario en el contexto del conflicto armado, en el espacio y tiempo de los materiales se le presenta como una víctima. Según Rubiano, eso se debe porque “Castelo (...) no hace más que sufrir por lo que hizo” (Semana, 2015). Sin embargo, si bien en los conflictos armados, como el colombiano, es posible encontrar víctimas que se convierten en victimarios, ello no anula la distinción fundamental de que hay víctimas y

---

<sup>104</sup> Esta postura se realiza posteriormente al juicio de Adolf Eichmann y en contraposición al concepto de “mal radical” en donde, en unas cuantas palabras es “la consideración de los seres humanos como “superfluos”, consideración por la que se asumen decisiones radicales e indolentes respecto a los demás, como si los “otros” fueran cosas y ni siquiera cosas importantes, sino cosas de más” (Cano Cabildo, 2004).

hay victimarios (Reyes M. , 2014). En este sentido, Reyes al retomar a Primo Levi, advierte sobre los problemas en confundir sufrimiento con víctimas; porque, aunque los victimarios [llamémoslo nazis, verdugos, Castelos, etc.], puedan experimentar sufrimientos “esos sufrimientos no son suficientes para incluirlos entre las víctimas” (Reyes M. , 2007).

Tanto en el texto fuente como en su transposición al destino se desarrolla una crisis en la categorización de víctima y victimario. Desde la perspectiva del agón (conflicto), el protagonista de la obra es Salvo Castelo, ya que la historia sigue su proceso de enfrentamiento con el pasado y las consecuencias de sus actos. En contraste, la familia Sosa y Roxi Romero asumen el rol de antagonistas, pues se convierten en la fuerza que confronta de manera constante a Salvo para atormentarlo en busca de su reconocimiento. Aunque Rubiano afirme que “en términos dramáticos, el victimario es la víctima” (Semana, 2015) y que las víctimas se convierten en victimarios, aquí se manifiesta una oposición entre protagonista y antagonista en una “dialéctica discurso/respuesta” donde cada uno de ellos “participa totalmente en el debate que impone su sello a la estructura dramática y que constituye el conflicto” (Pavis, 1998), no entre si la víctima ahora es victimario y el victimario es víctima.

Si la idea puntual de los dos materiales es establecer esta ambigüedad del rol del victimario y de la víctima, el personaje Salvo no manifestaría, en una ocasión, que los miembros de la familia Sosa son las víctimas:

**SALVO:** Por qué no me perdonan y ya.  
**ALEGRÍA DE SOSA:** Cuando usted nos perdona.  
**SALVO:** ¿No se supone que ustedes son las víctimas?  
**ALEGRÍA DE SOSA:** Pero como sumercé dijo que nosotros éramos los culpables (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 251).

Figura 43

Extracto de nombramiento de las víctimas por parte de Salvo



### *La situación del perdón en las obras analizadas*

El problema fundamental en casos de barbarie, como aquellos perpetrados en el contexto del conflicto armado colombiano, así como en las dictaduras latinoamericanas, el fascismo europeo o los regímenes de opresión africanos, radica en una situación de fondo que es, ante todo, de carácter moral. Estos episodios históricos no solo dejan tras de sí un rastro de violencia y destrucción, sino que también plantean profundos dilemas éticos y morales que desafían la capacidad de las sociedades para sanar y reconciliarse. A esto se pregunta (Orlando Melo, 2007) al decir ¿es posible perdonar?”. Como señala Melo, resulta difícil perdonar cuando no existe certeza sobre si el perdón es genuino o si se ha alcanzado verdaderamente el perdón deseado. Esta reflexión la amplía el autor al recurrir al pensamiento de Jacques Derrida, quien cuestiona la naturaleza misma del perdón. Derrida argumenta que el perdón no siempre es un acto que realiza directamente la víctima, sino que, en muchas ocasiones, es un tercero —como un familiar o un ser querido— quien lo otorga o lo solicita en nombre de quienes ya no pueden hacerlo. Es difícil perdonar cuando no se sabe si el perdón es 100% genuino o si no existe una manera para identificar si se logró el perdón deseado, como menciona el autor al referenciar a Jaques Derrida, dado que el perdón no lo realiza la víctima misma, sino que, en muchas ocasiones, es una persona que ha pedido un ser querido.

En el material fuente, así como en el material destino, se evidencia la presencia de las víctimas, quienes, a pesar de estar presentes en todo momentos en la vida de su verdugo, no manifiestan en primera instancia el deseo de perdonar a Salvo por los actos cometidos. Este rechazo inicial al perdón no surge de la incapacidad de las víctimas para trascender el dolor, sino de una exigencia profunda y legítima: el reconocimiento y que su victimario haga memoria. Como se expresa en el diálogo entre Alegría de Sosa y Salvo, las víctimas no buscan únicamente una disculpa vacía o un perdón superficial, sino que reclaman ser nombradas, recordadas y restituidas en su dignidad:

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿Si ve? Nadie sabe. Diga los nuestros nombres y dónde estamos enterrados.

**SALVO:** No puedo.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Dígalos, para poder desenterrarnos de su cabeza.

**SALVO:** Por qué no me perdonan y ya.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Cuando usted nos perdone.

**SALVO:** ¿No se supone que ustedes son las víctimas?

**ALEGRÍA DE SOSA:** Pero como sumercé dijo que nosotros éramos los culpables.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Solo llame y diga nuestros nombres. Dígalos para no seguir matándonos todos los días por no ser nadie (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 251).

Este diálogo revela una intensión fundamental: las víctimas no están dispuestas a otorgar el perdón mientras no se les reconozca como tales, porque en el espectro de Salvo “eran los culpables”. No buscan venganza, sino que se les restituya su identidad y su lugar en la memoria colectiva. Alegría de Sosa no pide castigo ni reparación material, sino algo aparentemente simple pero profundamente simbólico: que Salvo pronuncie sus nombres. Este acto de nombrar no es trivial; representa un paso esencial hacia la reparación simbólica, ya que implica reconocer la humanidad de las víctimas y su existencia. Además de esto, los diálogos manifiestan que el perdón no puede ser impuesto ni exigido como un acto de caridad, condescendencia o una acción superflua. Debe surgir de un proceso auténtico de reconciliación, en el que las víctimas sean vistas, escuchadas y reconocidas en su dolor y en su humanidad. Mientras Salvo siga negándose a nombrar a las víctimas, seguirá perpetuando su muerte simbólica, matándolas “todos los días por no ser nadie”.

El acto de desmovilización que se presenta tanto en el texto fuente como en el texto destino tiene profundas raíces históricas dentro del contexto del conflicto armado colombiano. Como se mencionó en el apartado histórico, las AUC y ACCU llevaron a cabo este proceso no como un gesto para pedir perdón, reconciliación o reparación hacia las víctimas, sino como una estrategia para asegurar sus propios intereses. Los principales líderes y miembros de estos grupos armados buscaron, a través de la desmovilización, iniciar negociaciones que priorizaran sus beneficios personales y colectivos, en lugar de enfocarse en la justicia para las víctimas o en la construcción de una paz duradera, ante esto, (Orlando Melo, 2007) nos dice que en un proceso de perdón “Los victimarios que piden perdón muchas veces están negociando implícitamente un tratamiento judicial más favorable, y la sinceridad de su sinceridad es cuestionable”.

Estos actos no quedan atrás en los dos materiales analizados. Las palabras de Salvo Castelo durante su alocución ante el Congreso reflejan una narrativa que busca justificar y legitimar la reintegración de los desmovilizados a la vida civil, pero sin abordar de manera profunda las responsabilidades históricas y morales que estos actores tienen frente a las víctimas y la sociedad en general. En su discurso, Castelo comenta lo siguiente: «SALVO: (Off.) Requerimos de un marco jurídico que nos permita a todos reincorporarnos a la vida civil, con las plenas garantías», evidenciando una demanda por parte de los desmovilizados de un sistema

legal que les brinde seguridad y protección, lo cual, en principio, podría parecer legítimo; más sin embargo, esta solicitud no va acompañada de un reconocimiento explícito de los crímenes cometidos ni de una disposición clara a reparar a las víctimas, sino que únicamente se enfoca en garantías para victimarios, una forma de eludir o minimizar sus crímenes.

Posteriormente, Salvo remata su discurso con una apelación moral y emocional diciendo «SALVO: (Off.) Seamos generosos a la hora de perdonar los errores ajenos y humildes en el altar de Dios y de la Patria, al pedir perdón por nuestras faltas. ¡Que Dios bendiga la Patria!» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 224); esta frase cargada de retórica religiosa y patriótica, evoca unidad y reconciliación para que el perdón sea concedido de manera casi automática, sin exigir a los victimarios un proceso genuino de perdón, reparación y verdadero arrepentimiento.

En la novela gráfica, la necesidad de denunciar la impunidad que rodea a Salvo Castelo se manifiesta de manera mucho más explícita y visualmente impactante. Aunque Salvo realiza un acto de “perdón” ante el Congreso, un gesto que en apariencia podría interpretarse como un paso hacia la reconciliación, la viñeta que ilustra esta escena revela una realidad mucho más cruda y simbólica: la imposición del victimario sobre las víctimas, véase imagen 43. Esta representación visual no solo cuestiona la sinceridad del perdón ofrecido por Salvo, sino que también expone cómo la figura del victimario se superpone y domina la memoria de quienes sufrieron sus actos de violencia.

#### Figura 44

Extracto de los cuerpos de la familia Sosa con el rostro de Salvo.



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 61.

En la anterior imagen, los cuerpos de Alegría Sosa, Jerónimo Sosa y Granado Sosa, víctimas directas, aparecen con el rostro de Salvo Castelo. Esta fusión visual que realiza el ilustrados

podría sugerir que, incluso en el acto de pedir perdón, Salvo se apropia de la identidad de las víctimas, borrando su individualidad y su humanidad. En lugar de permitir que las víctimas sean recordadas como personas con nombres, historias y dignidad, Salvo las reduce a meras extensiones de su propia figura, perpetuando así una forma de violencia simbólica que niega su existencia y su dolor. A su vez, también puede ser una crítica del ilustrador para denunciar cómo los procesos de reconciliación pueden ser manipulados para beneficiar a los victimarios en detrimento de las víctimas.

Esta situación se ve reflejada al final de la novela gráfica, como se aprecia en las figuras 2 y 3, en donde se presenta un momento crucial en el que Salvo Castelo pronuncia un “¿perdón?”. Sin embargo, este acto está cargado de ambigüedad genera en el lector una sensación de confusión y escepticismo. La manera en que Salvo expresa este perdón no transmite arrepentimiento genuino ni empatía hacia las víctimas, la familia Sosa y Roxi Romero, sino más bien una actitud de indignación o rechazo ante la idea de tener que enfrentar la verdad y asumir la responsabilidad por sus acciones.

### **Lo cómico, el terror político y la pornografía de horror como acentuaciones y desplazamientos enunciativos**

Entendí que merecen tal tormento  
aquellos pecadores que, carnales,  
someten la razón al sentimiento.  
Divina Comedia, Infierno. Canto V, círculo II. V 37-39.  
Dante Alighieri

El abordaje del texto destino en comparación con el texto fuente tiene diferencias significativas en cuanto a su interpretación, partiendo de la base de la configuración y la acentuación enunciativa que se manifiesta en la novela gráfica. El texto dramático ha sido sometido a distintos intentos de clasificación: “drama del Realismo Mágico” (González Puche, 2024) o como un “drama de venganza o perdón” (Vivemikey, 2021). Sin embargo, en el proceso transpositivo del texto a la imagen, especialmente a la imagen verbo-visual que caracteriza a la novela gráfica, se evidencian otras interpretaciones y acentuaciones que pueden dar lugar a nuevas lecturas de la obra. En este contexto emergen elementos como lo cómico, el terror político, así como la pornografía del horror, que se convierten en momentos claves de la transposición, pero que quizá arrojan luces sobre diversos aspectos latentes en el texto original, algunos en parte explorados en los montajes realizados por Rubiano, otros marcados en la lectura que se hace en la novela gráfica de la dramaturgia.

### *El espectro cómico como acentuación enunciativa*

El texto dramático contiene un componente cómico<sup>105</sup> expresado en las diferentes situaciones que se presentan, los diálogos de los personajes, las acotaciones y las reacciones de los protagonistas ante la historia. El humor que se expresa no se limita al factor de entretenimiento de una lectura, sino que subraya un humor negro y mundo absurdo que enmarca las tensiones y contradicciones presentes entre los personajes. Estas contradicciones son puestas en la novela gráfica para acentuar su impacto en el lector, ofreciendo una mezcla entre el humor, el mundo absurdo y los aspectos grotescos que se presentan en las imágenes como una forma que invita al lector a reflexionar sobre la naturaleza humana en el conflicto armado.

### *El humor negro como estrategia crítica*

El humor negro es la marca fundamental del dramaturgo Fabio Rubiano, que se puede observar en textos dramáticos como “Mosca (2005)”, “Sara dice (2010)” o para este caso, “*Labio de liebre. Venganza o perdón*” (2015)” como nos dice (Vera Guerrero M., 2021). Este humor negro tiene varias fronteras, tales como la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad, la enumeración seria larga; pero, sobre todo, un humor negro que es enemigo del sentimentalismo caduco que no deja ver las grandes apuestas críticas de los hechos sociales (Breton, 1991). Como suele pasar con varios conceptos, el humor negro varía según la cultura y disciplinas<sup>106</sup>; pero, en términos generales, se le conoce como ese tipo de humor que moviliza la risa sobre temas que deberían convocar a la piedad, el terror o la lástima (Oróstegui Iribarren & et al., 2019). De esta manera podemos encontrar en el texto fuente un primer momento cuando, al ofrecer una bebida a Granado Sosa, este no puede pronunciar fácilmente la palabra Tetrapack, a diferencia del texto destino, el comentario de la dificultad que tiene el personaje al pronunciar la palabra en inglés no se evidencia, solo se manifiesta una imagen que enfatiza el defecto de Granado Sosa en su labio, y la disposición de su cuerpo, al señalar este defecto (véase figura 44).

---

<sup>105</sup> De acuerdo con lo mencionado por (Eco, 1990), lo “cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla [...] La regla violada por lo cómico es de tal manera reconocida que no es preciso repetirla. Por esto el carnaval sólo puede acontecer una vez al año [...] para que la violación de los preceptos rituales pueda ser gozada”. Desde los postulados de Freud y Bergson, lo cómico parece contemplar una serie de semejanzas familiares, en donde se reúne un conjunto de fenómenos distintos y no del todo homogéneos, como sería el humor, la comedia, grotesco, parodia, sátira, entre otros.

<sup>106</sup> Existen conceptos semejantes al de humor negro, tales como el humor cínico, pesimista, macabro, oscuro, de guillotina, humor enfermizo, entre otros. Para el caso (Freud, 1989) lo mencionó como “el caso más grosero del humor” llamándolo “el humor de patíbulo {*Gal gen hum or*, «humor negro»”.

**Figura 45**

**GRANADO SOSA:** Tetrapack... (Lo pronuncia con dificultad.) Es que también hablo el inglés... (Sonríe. SALVO llega con el jugo.)

**SALVO:** Entonces me dijo que venía de una fundación...

**GRANADO SOSA:** (Toma un poco, pero se le riega. SALVO le acerca una servilleta. Discúlpeme. Es que por mi defecto, se me dificultan las bebidas... (Se señala el labio.) (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 205).

Extracto de Granado Sosa señalando su malformación congénita de leporino.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 10.

El comentario “defecto” y la ilustración expresan de manera suficiente en el lector un contraste entre la seriedad de la discapacidad y el tono humorístico en el que se presenta. La configuración verbo-visual intensifica el efecto del humorístico visceral al basarse en la apariencia y en la postura del personaje, lo cual convierte la situación en algo más incómodo y quizás chocante, logrando así uno de los propósitos del humor negro: intentar reír a partir de una situación que debería generar solidaridad, comprensión, empatía o incomodidad.

Otro momento humorístico lo encontramos en la trivialización de la muerte de los personajes con dos situaciones: en la primera, al entrar a escena, como Marinda Sosa está “morada” su hermano le comenta que debe ser “por lo muerta”; lo que genera en la escena una distorsión de la realidad, donde el estar morada es parte de la cotidianidad de la familia Sosa; por eso, las palabras que expresan los hermanos Sosa ignoran el sufrimiento y el horror que padecen, ya que ven la muerte como otro estado más, casi anecdótico.

**MARINDA SOSA:** (Entra de la calle, con frío) Uyyy, ¡qué frío, qué frío!

**ALEGRÍA DE SOSA:** (A MARINDA SOSA.) Mamita, con estos fríos y usted así toda empelota, despojada...

**MARINDA SOSA:** No tengo frío mamá.

**GRANADO SOSA NIÑO:** ¡Pero si está morada!

**JERÓNIMO SOSA:** Será por lo muerta. (Se ríen.) (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 214).

La segunda situación la vemos en el enfrentamiento entre los dos varones Sosa. Uno sin cabeza y el otro desfigurado por el labio leporino, ambos se burlan el uno del otro por sus padecimientos físicos. En este intercambio de burlas, sus propias deficiencias se convierten en el objeto de su humor negro, transformando sus vulnerabilidades en una especie:

**JERÓNIMO SOSA:** No. Yo no le quiero hacer nada, lo único que quiero es que mi hermano no me vea. Ese boquineto se la pasa burlándose de mi cada vez que me ve, por lo que yo antes me burlaba de él. Ese verraco sí que es cansón, toda vez que me ve, quiere tumbarme la cabeza mía, y eso después es una bregadera para que cacen las costuras y las arterias. (Le muestra el cuello cortado. Se sienta tranquilo. SALVO callado.) ¿Qué ha habido? (SALVO lo toma de la ropa y lo va sacando a la fuerza.

**JERÓNIMO SOSA:** No, don Salvo, donde venga a aparecer el hermano mío, usted va a tener la culpa. (SALVO abre la puerta y ahí está GRANADO SOSA. JERÓNIMO SOSA se asusta.) ¿Vio?

**GRANADO SOSA:** ¡Despescuezado! ¡Despescuezado! ¿Quién es el engendro ahora? ¿Quién es el mamarracho ahora?

**JERÓNIMO SOSA:** (Los dos hermanos se enfrentan como gallos.) Cállese, media jeta...

**GRANADO SOSA:** ¡Que no me diga media jeta!

**JERÓNIMO SOSA:** ¡Media jeta!

**GRANADO SOSA:** (Corren para no alcanzarse, tumban cosas.) Pues yo por lo menos soy media jeta. Usted es sin jeta completa. Como la gallina Yirama. (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 219).

En lugar de evocar lástima por sucesos tan trágicos como la muerte, Jerónimo y Granado tratan la tragedia de manera tan común que el dolor lo disfrazan con comentarios banales en estos dos casos. El hecho de que Jerónimo y Granado rían después de su comentario sobre la muerte de Marinda o por las deformidades que padecen en sus cuerpos, contribuye a afirmar que más que querer consuelo, buscan confrontar y desestabilizar a Salvo. Ellos juegan con la incomodidad de su verdugo, utilizando la trivialización de su sufrimiento como arma de humor irónico y como un recordatorio permanente de sus traumas, que se vuelven un castigo para el propio Salvo. Se utiliza aquí el humor negro como un trabajo de la psique de los personajes ante el horror de la muerte (Coppin & et al., 2017), el cual es manifestado en su estructura mental subjetiva sin la plena garantía de la resolución del conflicto, lo cual les permite aliviar sus pesares.

A diferencia del texto dramático, en la novela gráfica el impacto humorístico de las palabras en ambos casos no alcanza su cénit, por la estética de terror que se manifiesta en las imágenes — con rostros deformados, desangrando, cuerpos mutilados y colores que distorsionan la escena—

se diluye el efecto esperado de risa por el lector, como se puede ver en la figura 45 y 46 de la escena de Marinda, y la figura 46. Aunque en la figura 46 vemos a Granado Sosa y a Jerónimo Sosa reír a carcajadas, por la explosión de la onomatopeya (JA), los rostros no expresan gestos de felicidad, son rostros terroríficos:

Figura 46

Extracto de la llegada de Marinda Sosa, desnuda, a la casa de Salvo



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 37

Figura 47

Extracto de las risas de los hermanos Sosa a costa de Marinda.



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 38.

Figura 48

Extracto de la pelea entre los hermanos varones.



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 53.

A su vez, las formas de humor que se manifiestan en los personajes son unos intentos por significar lo real, utilizando palabras y símbolos que lo desplazan en ocasiones para hacer presente un “traumatismo-agujero fundamental” (Coppin & et al., 2017), como es el caso de lo expresado por los dos hermanos al confrontar a Salvo por el partido de fútbol que se realizó con la cabeza de uno de ellos: «**GRANADO SOSA:** Ole, ¿y cómo quedó ese partido?»; a lo que su hermano, al que le cortaron la cabeza, añade: «**JERÓNIMO SOSA:** ¿Gol de cabeza? » (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 219). Esta forma de humor manifiesta una técnica de alivio del

sufrimiento y ayuda a consolidar un autoaprecio, una forma de valorarse como sujetos. Estrategia humorística utilizado a lo largo del texto fuente por los personajes víctimas.

El material fuente presenta el humor más acervado, con más soltura y desbordado; un humor que raya el límite de la existencia, como esa “máquina capaz de provocar la risa a pesar de versar sobre lo más sórdido de la existencia” como cita (Oróstegui Iribarren & et al., 2019, pág. 385) a Sánchez Biosca, (1997). De este modo, podemos observar en el texto dramático lo siguiente:

**SALVO:** (Con un vestido Armani, descalzo.) Calzo 49, no podía salir sin zapatos ante el congreso.

**ROXI ROMERO:** Por esa época en el país sólo se conseguía hasta 44.

**SALVO:** Calzo 49.

**ROXI ROMERO:** Nadie calzaba 49.

**SALVO:** Conozco varios.

**ROXI ROMERO:** ¿Y por qué no buscaba entre sus zapatos viejos?

**SALVO:** ¡Qué buena idea! Vestido Armani, botas Royal con mierda de vaca, y sombrero Stetson para echar un discurso ante el congreso.

**ROXI ROMERO:** En medio de todo, usted era un hombre muy sensible, ¿no?

(...)

**ROXI ROMERO:** Todos los medios tenían muy claro su recorrido académico, insistíamos mucho en eso. (Mira sus apuntes.) Un momento, un momento: Sí se encontraron zapatos 49, pero no se decidían si en Gucci Armani...

**SALVO:** En eso era en lo que estaba interesada la periodista ¡Armani, mi amor, Armani!

**ROXI ROMERO:** (Al teléfono.) Confirmado, Armani.

**SALVO:** Perdón estaba nervioso.

**ROXI ROMERO:** Era normal frente a tanta exposición.

**SALVO:** ¿Había mucha gente, cierto?

**ROXI ROMERO:** Era la primera vez que no había sillas vacías en el congreso.

**SALVO:** ¿Cuánto se demoran los zapatos?

**ROXI ROMERO:** Había mucho tráfico. Los mandaron en helicóptero.

**SALVO:** La prensa jodió con eso del helicóptero como un mes.

**ROXI ROMERO:** Eso se me salió de las manos. (Le muestra una revista.) Esta revisa hace todo el seguimiento fotográfico.

**SALVO:** ¿Dice cosas feas?

**ROXI ROMERO:** Sí.

**SALVO:** ¿Muertos?

**ROXI ROMERO:** Sí.

**SALVO:** ¿Cuántos?

**ROXI ROMERO:** Tres mil... (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 220-222).

Esta secuencia de diálogos manifiesta la superficialidad o lo anodino de los personajes Salvo y Roxi, al poner en primer plano la búsqueda de uno zapatos de talla 49 en medio de una situación frívola de los acontecimientos realizados por el verdugo, dejando a tras la muerte de tres mil personas. El estado entre absurdo de la situación y lo trágico de los acontecimientos mencionados crea un límite de humor que enfatiza lo sórdido de la existencia humana en tiempos de conflicto armado, sugiere al lector que acontecimientos como estos son un espectáculo que va más allá de la ficción<sup>107</sup>. A diferencia del texto destino, la novela gráfica omite algunos apartados humorísticos entre los personajes, en lugar de eso, hace un énfasis visual en los estados sexuales de estos, sus pulsiones y pasiones, dando a entender sus vínculos de una forma más directa, y visualmente más sugestiva y carnal.

El humor negro utiliza recursos como la ironía, la parodia y el sarcasmo para trata temas terribles, dolorosos, crueles y repulsivos que dan cuenta de aspectos cruentos y personales (Oróstegui Iribarren & et al., 2019); aspectos muy presentes los materiales analizados:

Figura 49

Extracto de la mezcla entre humor negro y aspectos crueles.



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 53.

**MARINDA SOSA:** ¡Esa es la reina, mamá!  
**JERÓNIMO SOSA:** ¡Roxi Romero!  
**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿Cómo así? ¿Es reina, actriz y presentadora?  
**TODOS:** Sí.  
**MARINDA SOSA:** (Saluda a ROXY de beso.) Ole.  
**ROXI ROMERO:** (A SALVO.) Yo tengo que enviar la nota...  
**MARINDA SOSA:** (Le coge el micrófono a ROXY y lo prueba.) Desde vereda La Clara, Marinda Sosa. (ROXY le quita el micrófono y sale.); Yo quiero ser como ella cuando sea grande!  
**GRANADO SOSA:** ¡¿Y usted, cuándo va a crecer?!  
**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿Cómo reina de qué, mamita? ¿Del purgatorio? (Ríen). (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 226).

En este fragmento se evidencia dos estrategias u operaciones discursivas de humor negro: ironía y sarcasmo. La ironía se emplea con más ahínco en el texto dramático cuando la madre Sosa expresa “¿Cómo así? ¿Es reina, actriz y presentadora?”, una frase ausente en la novela gráfica.

<sup>107</sup> Recordemos la llegada de los paramilitares al Congreso en el 2002. La congresista Rocío Arias de Caucasia, y Eleonora Pineda de Tierralta, mientras llegaba la comitiva de jefes paramilitares estuvieron buscando en toda la capital unos zapatos que le quedaran bien a Salvatore Mancuso, dado que su talla era de 43, poco común para la época (Abad Faciolince, 2004).

Esta ironía se observa en el reconocimiento exagerado de los logros y aptitudes superficiales de Roxi Romero, sugiriendo que, aunque pueda tener una gran variedad de profesiones, estas no son admirables. Por otro lado, el sarcasmo lo encontramos tanto en el texto dramático como en la novela gráfica (véase figura 48) al momento de la interacción entre Marinda Sosa y su madre, quien sugiere que la única posibilidad de que Marinda sea “reina” será en el purgatorio, pues es una burla directa a la condición de muerta en la que ella, y todos los Sosa, se encuentran. No solo se ridiculiza las aspiraciones de Marinda, sino que también resalta el desprecio al que se ve enfrentada en su círculo familiar. Aunque estén en los dos materiales, en la novela gráfica se acentúa el sarcasmo por los gestos y reacciones que presentan las imágenes de Gerónimo y Alegría Sosa.

En el texto dramático el humor, y más que nada, el humor negro se presenta de manera más prominente en los diferentes diálogos, acotaciones y situaciones que acontecen en la historia, los cuales permiten reflexionar sobre lo cruento de la existencia humana, especialmente en el contexto de la violencia y el conflicto armado. En cambio, en la novela gráfica, hay momento de humor negro que se ven mermados por una estética de terror, mediante la representación de cuerpos mutilados y deformados, que reducen el efecto cómico en el lector.

### *El sentido del sinsentido en los materiales: una mirada desde el absurdo*

El término del absurdo proviene del latín *absurdus*, palabra planteada para usarse como sustantivo que da mención a lo contrario o en oposición a la razón, a la coherencia de sentido, alude aspectos irregulares, chocantes o contradictorios (Pavis, 1998). Tanto el teatro como la filosofía<sup>108</sup> han incentivado en el estudios de lo absurdo a partir de un “abanico semántico del término que abarca desde la vertiente humorística a la postura radical ante el sinsentido de la existencia” (Portillo Fernández, 2013). Para iniciar, el texto dramático de Labio de Liebre establece una atmósfera absurdista al poner en tensión la lógica racional con elementos del plano paranormal/sobrenatural [apariciones, fantasmas, espectros, etc.]. La atmósfera resultante no solo desafía la percepción convencional de lo posible, sino que también confronta al personaje Salvo con experiencias que desbordan su lógica, el sentido real y su coherencia con frases como «“**SALVO:** (Para sí.) Únicamente existe lo que captan los sentidos”» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 232), al ser confrontado por su sus víctimas. Esta estructura también se

---

<sup>108</sup> El mayor exponente de la filosofía absurdista es Albert Camus mediante su postulado ensayístico filosófico “El mito de Sísifo” y escrituras teatrales como “Calígula” (1944) y novelas como “El extranjero” (1942), “La peste” (1947) o “El hombre Rebelde” (1951). En cuanto a la obra absurdista teatral apareció como un postulado antiobra de la clásica aristotélica, del sistema brechtiano y del realismo del teatro popular (Pavis, 1998)..

traslada a la novela gráfica, donde se mantienen dos planos: el real y el paranormal, que están en constante oposición.

El texto destino proporciona en el lector planos de contradicción entre el humor —ese humor ácido, visceral y absurdo— con el discurso que se quiere presentar en esas situaciones, el “absurdo” que emerge por lo que pasa en Colombia (Rubiano Orjuela, 2017). El humor y el absurdo están estrechamente vinculados, puesto que en la elaboración del chiste existen errores intelectuales centrados en la desviación del pensamiento normal, el contrasentido y el desplazamiento (Freud, 1989) y (Bergson, 2008)<sup>109</sup>, utilizando ironía, parodia o humor negro:

Al salir la GALLINA entra una periodista que entrevista a la GALLINA.

**ROXI ROMERO:** Los testigos dicen que hubo muchos gritos y cacareo, más que de costumbre. Nos encontramos con una de las protagonistas de lo ocurrido ese día: Yirama, la gallina

**GALLINA:** Había un juego que a ellos les gustaba: lo llamaban la carrera de las gallinas sin cabeza. La cogían a una, la sacudían y la gritaban; y cuando una ya estaba muy alterada le cortaban la cabeza de un tajo. Las gallinas corremos cuando estamos asustadas ¿y a qué gallina no le da miedo que le corten la cabeza? Uno sale a correr, y mientras corre ve la cara del señor que le quitó la cabeza, porque él tiene la cabeza de uno en la mano de él. (Se acuesta de medio lado y mueve las piernas como si corriera.) Al final uno se cae de medio lado, y las patas siguen moviéndose como si uno siguiera corriendo. Y eso es lo que más risa les da.

La GALLINA y la PERIODISTA salen.

**SALVO:** ¿Entonces va a hacer la crónica de la muerte de una gallina? ¿El estado del arte de los gallineros? (...) (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 210-211).

En este fragmento del material fuente podemos observar una forma de absurdo satírico<sup>110</sup>, un tipo de absurdo que combina humor negro y crítica social, para enfatizar de manera suficiente lo descrito. En los diálogos se introduce un momento ridículo, sanguinario y cruel: una gallina llamada Yirama, en tono serio, describe una práctica utilizada por los ayudantes de Salvo “carrera de gallinas sin cabeza” como si fuera una práctica común y habitual en esos contextos, cuando es todo lo contrario. Esta conversación entre la periodista y la gallina, así como el posterior comentario extremadamente irónico de Salvo, cuestionan la banalización de la violencia y resaltan la desconexión entre la crudeza de este tipo de situaciones y la indiferencia con que se tratan. Este fragmento permite distanciar al lector de la realidad para exponer la

---

<sup>109</sup> Este último añade que el absurdo no esa causa del chiste, sino el efecto que produce en el oyente.

<sup>110</sup> De acuerdo con la clasificación de obras teatrales absurdas propuesta por Pellettieri (2002), citada por (Portillo Fernández, 2013), ha deferentes tipos en el teatro: el primero es el absurdo sistemático nihilista, característico de autores como Ionesco; el segundo es el absurdo como principio estructural, presente en las obras de Beckett; el tercero es el absurdo de amenaza, ejemplificado en el teatro de Pinter; y el cuarto es el absurdo satírico en obras como Frisch.

brutalidad de la violencia en Colombia, pero en términos tan exagerados y surrealistas que generan una mezcla de humor e incomodidad que lo confrontan.

En el texto fuente nos dicen que estos diálogos no son representados por animales de verdad, ni tampoco dicen quién los representará o de qué manera; sin embargo, en la novela gráfica nos presentan a un ser mitad gallina y mitad humano (véase figura 49). Este híbrido tiene una cabeza de gallina sobre un cuerpo humano vestido con un atuendo campesino (ruana, botas, pantalón y camisa). Aunque los diálogos se mantienen de

**Figura 50**

Extracto de la entrada de la gallina Yirama.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 18.

forma similar al texto fuente, la presencia de esta criatura acentúa el carácter absurdo de la situación, trastocando la lógica para el lector al sugerir que los animales poseen facultades para comunicarse como la de los humanos. Además de eso, la necesidad de representar la violencia narrada por la gallina mediante una serie de viñetas con imágenes grotescas, deformadas y perturbadoras contribuye en la trivialización del acto surreal del asesinato de las gallinas, lo que genera una sensación de extrañeza y rareza de lo presentado en el lector.

Según la entrevista a Rubiano Orjuela, (2017) “El humor genera una tensión pero también es un punto de escape”. Este fenómeno se presenta en momentos clave de los dos materiales; por ejemplo, cuando se confronta el chiste con una situación contradictoria; en esos instantes, muchas veces el lector o espectador recae en el humor generado por la situación —mediante una risa de descarga, a veces nerviosa— como una forma de escapar a los aspectos trágicos que se presentan en el relato. El diálogo entre Salvo Castelo y Marinda y Alegría Sosa nos ejemplifican este fenómeno:

**MARINDA SOSA:** (Entra secándose el pelo, lleva una bata de baño.) Pero usted no me mató por trabajo.

**SALVO:** Usted cállese, que usted también mató.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Ah no, hija es puta pero no asesina.

**SALVO:** Señora: su hija mató a mi hijo.

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¿Cuál hijo?

**MARINDA SOSA:** Pero sólo tenía 5 semanas de embarazo, no era nada.  
**ALEGRÍA DE SOSA:** Ay, no, Mala, no. (Llora.) ¡Era una criatura!  
**MARINDA SOSA:** (A SALVO.) Además, usted no quería hijos conmigo.  
**SALVO:** Pero esa no era razón para que lo matara, yo estoy en contra del aborto! El niño no tenía nada que ver con la guerra.  
**ALEGRÍA DE SOSA:** Nosotros tampoco.  
**SALVO:** Ustedes ayudaban.  
**MARINDA SOSA:** Yo lo ayudé a usted. Le dije quiénes habían ayudado a los muchachos, y usted mató a seis de ellos.  
**ALEGRÍA DE SOSA:** Y a nosotros cinco. Bueno, siete, con Yirama y Completo.  
**SALVO:** Yo a usted la legué a querer.  
**ALEGRÍA DE SOSA:** Cómo será eso... a punta de bala (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 248).

El humor cargado en este fragmento permite que el absurdo emerja como una forma de escape para el lector frente a la tragedia que rodea a los personajes. Marinda Sosa intenta justificar su acción como algo insignificante debido al corto tiempo de gestación, argumentando que su acción no debería ser vista como asesinato. Alegría Sosa, con un tono sarcástico llama “puta” a su hija adjetivándole este aspecto a su identidad, mientras, al mismo tiempo, niega que su hija sea una asesina. Por su parte, Salvo Castelo muestra una contradicción en el carácter: a pesar que rechaza el aborto, él ha ordenado que asesinen y ha asesinado a personas. Esta incongruencia revela una moral cínica en este verdugo. De este modo, cabe la posibilidad de que, mientras el lector se ríe de la situación que presenta el fragmento del texto, al mismo tiempo reflexione y se pregunte, ¿se debe uno reír de esto? ¿Es asesina una mujer que aborta su hijo? ¿Es chistoso que el personaje Salvo asesine a campesinos pero esté en contra del aborto? Ante este tipo de cuestionamientos, Rubiano Orjuela, (2017) dice que “no” es chistoso, pero es una cualidad del lector para escapar de esas situaciones tan grotescas, violentas y contradictorias del ser humano.

Ante lo absurdo del momento, la novela gráfica nos presenta dos cosas: lo primero que vemos en esta situación es la eliminación de la ayuda ofrecida por Marinda Sosa a Salvo Castelo «**MARINDA SOSA:** Yo lo ayudé a usted. Le dije quiénes habían ayudado a los muchachos, y usted mató a seis de ellos» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 248), omitiendo sus implicaciones directas con los actos violentos de Salvo; lo segundo, son las imágenes las que acentúan la relación entre Marinda y Salvo como una necesidad de enfatizar la contradicción de Salvo. Claro, a lo largo de los diálogos se presenta la justificación de Marinda para abortar, pero se enfocan situaciones que intensifican el tono absurdo de la escena: La masturbación de Marinda mientras está el teléfono, el procedimiento quirúrgico del aborto (vea nuevamente la figura 9), el cuerpo desangrado de Marinda tras una puñalada (ver figura 64), y el cuadro en el que Salvo

le dice “No se ría. Yo a usted la llegué a querer”, mientras que se ilustra un puñal en movimiento, casi como si fueran las palabras finales de un asesino que, por venganza al matarle su hijo, apuñala a su amante (ver figura 50).

**Figura 51**

Extracto con la frase “No se ría. Yo la llegué a querer”.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 102.

Con esta serie de ejemplos, el absurdo en los materiales, entendido como esa oposición a la razón, el sentido y la lógica, se manifiesta como una postura de crítica que hace emerger las contradicciones y el sinsentido de la violencia y la moral en el contexto social del conflicto armado. Tanto en el texto dramático como en la novela gráfica el humor visceral, grotesco y absurdo se utiliza para confrontar la banalización de la violencia y cuestionar los idearios detrás de las justificaciones de los personajes —que no escapan a la realidad cotidiana en Colombia—, o como forma de confrontación al estado de sufrimiento de los personajes víctimas. Aun así, es en la novela gráfica donde, con el uso de imágenes, globos de diálogo y onomatopeyas, se intensifica en algunos momentos la ironía y las situaciones grotescas que se cuenta, maximizando el impacto del sinsentido en el lector.

### **El espectro del terror o terror político como acentuación enunciativa.**

**Ramos:** ¿Cuál Bruja?, ¿cuál guerrillera? Aquí los únicos asesinos somos nosotros, Cortés.

**Cabo Cortés:** Aquí hacemos los que nos toca.

**Ramos:** ¿Y es que lo que nos toca qué es? ¿Matar niños, matar familias inocentes?

**Cortés.** Eran unos informantes de la guerrilla.

*Película el Páramo, 2011, Jaime Osorio*

En el texto dramático, el lector puede identificar dos apuestas del dramaturgo en la construcción del universo del relato. En las escenas nueve, diez y once, el personaje de Salvo niega repetidamente la existencia de la familia Sosa, insistiendo en que “está solo”, que es “un hombre coherente”, y atribuyendo todo lo que experimenta a “un estado natural por el encierro

y la distancia”. Por otro lado, las diferentes menciones de la familia Sosa como que los niños Sosa no crecieron, sus alusiones a su condición de muertos en estado de descomposición, sugiere un universo que transcurre en atmósferas que trascienden las experiencias comunes de nuestro mundo perceptible (Reyes J. , 2006), dándose a entender que los personajes miembros de esta familia son espectros, fantasmas o apariciones, , lo que remitiría a un universo fantástico con una atmósfera de terror.

Aunque el texto fuente presenta un matiz de terror, no alcanza la misma intensidad que en la novela gráfica porque se trata de decir con palabras de este mundo lo que no es de este mundo<sup>111</sup>; en cambio, la iconografía de la novela gráfica desempeña un papel que complementa y potencia el sentido terrorífico de la historia. Las ilustraciones de la novela gráfica, no solo refuerzan la atmósfera narrativa del terror, sino que también introducen elementos visuales que evocan deformación, distorsión de las figuras humanas, generando angustia, malestar, desolación y perturbación de los sentidos. El trazado y la deformación de las imágenes, la paleta de colores que compone cada viñeta, y las manifestaciones de gore en otras, generan temor y advierten de algo amenazador que puede sobrevenir en cualquier momento, haciendo que el lector experimente el horror de manera más visceral e inmersiva, véase la figura 51, 52 y 53:

**Figura 52**

Extracto de Granado Sosa donde muestra su Labio Leporino.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág.10.

**Figura 53**

Extracto del reclamo de Roxi Romero hacia Salvo Castelo.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 99.

**Figura 54**

Extracto de la Cabeza de Jerónimo Sosa sostenida por Salvo.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 50.

Tanto en el texto dramático como en la novela gráfica, la atmósfera de terror se construye con elementos fantasmagóricos, con “unos seres que desorganizan totalmente los criterios de

<sup>111</sup> Recuérdese el poema de (Pizarnik , 2003) al decir “explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome”, donde las palabras ya no tienen el sentido propio de comunicar lo que es extraño a ese cuerpo, a un cuerpo vacío, extraño, inexplicable.

existencia, que violan el orden natural y divino de existencia, que no respetan causalidades ni valores ancestrales” (Reyes J. , 2006, pág. 56) y que presentan aspectos que trascienden el entendimiento racional, pero ambos comparten un factor común, aunque se ve con más ahínco en la novela gráfica, se puede entender la atmósfera bajo el género del terror gótico tropical<sup>112</sup> puesto que es una alegoría fantástica y monstruosa de “situaciones políticas concretas y reales que también reflejan el desencadenamiento pulsional inconsciente, tanto en un nivel local (la *Violencia*) como en un nivel más general (las relaciones sociales de dominación colonial y postcolonial)” (Berdet, 2016, pág. 46).

En los materiales se trata de plasmar no el hecho mágico de las cosas que suceden [fantasmas que visitan a su verdugo], sino el hecho de saber lo terrible que aconteció en el contexto histórico de la obra, en otras palabras, tratan de presentarle al lector el sufrimiento y dolor del mundo. En consecuencia, el terror que evocan estas ilustraciones, en esencia, es un terror político que remite crudamente a las actuaciones horrendas del paramilitarismo acaecidas por décadas a lo largo y ancho del país; un terror que no se centró en solo la intimidación, tortura y asesinato, sino que se propuso la desarticulación de la estructura social y la destrucción del tejido comunitario, con el objetivo de imponer un dominio totalizante.

La acentuación de la novela gráfica como un género gótico tropical se establece a partir de su enunciación dentro de un entorno gótico en pleno trópico (Berdet, 2016). Si bien las acentuaciones y las menciones en algunas viñetas evocan un ambiente con un clima opresivo y tenebroso, caracterizado por el frío, la humedad y los contrastes de luces y sombras propios del género gótico (véase figura 54); el constante cambio de escenario que el narrador utiliza para retroceder en el tiempo y presentar eventos, recuerdos o experiencias de los personajes, enriquece la narrativa, introduciendo imágenes opresivas de acciones acaecidas en los campos de Colombia. Además, los detalles en la caracterización de los personajes, como su vestuario,

---

<sup>112</sup> El concepto de “gótico tropical” se puede entender a partir del desafío que planteó Luis Buñuel al escritor colombiano Álvaro Mutis. Buñuel consideraba que el gótico debía desarrollarse en un ambiente oscuro, lúgubre y sombrío, propio de los climas fríos, algo que Mutis intentó trasladar al trópico, creando un gótico en tierra caliente. Para Mutis, el gótico no era solo una cuestión basada en la estructura meteorológica, sino que era una mezcla entre una antropología del mal y una crítica social. Esta visión de un gótico adaptado a las realidades de América Latina fue continuada por cineastas como Carlos Mayolo y Luis Ospina, quienes crearon historias que incluían vampiros, incesto, zombis, canibalismo social y antropológico entre clases, ambientadas en escenarios que evocan la opresión y el colonialismo propio de América Latina, que sirvieron como alegorías fantásticas y monstruosas de situaciones políticas de un territorio como la Colombia del siglo XX. Películas como “La mansión de Araucaima (1973)”, “Pura sangre (1982)” y “Carne de tu carne (1983)” abordan temas como las dinámicas de poder y la violencia propia de Colombia. Más recientemente, “El páramo (2012)” de Jaime Osorio, situada en una región fría del país, da continuidad a una tradición estética del gótico tropical que ha sabido figurar el terror político propio de nuestra sociedad de maneras sobrecogedoras, los cuales llevan a pensar de otras maneras nuestra experiencia como ciudadanos, problematizando la figura de las fuerzas militares y del soldado colombiano.

y la aparición del bosque en el momento climático de la historia, aportan una complejidad visual que combinan elementos tradicionales del gótico con el contexto tropical (véase figura 55).

**Figura 55**

Extracto de viñeta que alude a la atmósfera gótica.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica *Labio de Liebre*, Pág. 01.

**Figura 56**

Extracto de viñeta que alude al gótico tropical entre



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica *Labio de Liebre*, Pág. 30.

Las novelas con tintes góticos en Latinoamérica no solo buscan una lectura meteorológica de la atmósfera donde se desarrollan o una interpretación de la antropología del mal, como la que explora Álvaro Mutis en sus novela, sino que trascienden estos elementos para transformarse en una crítica social que refleja y cuestiona la realidad histórica y política de la región, retratando un “paisaje de horror donde todas las relaciones sociales parecen condenadas, e incluso el amor sucumbe ante pulsiones incestuosas y alianzas políticas mortíferas” (Berdet, 2016, pág. 49), emergiendo en estas formas de presentación del material terror propiamente político como recurso narrativo.

En este espectro del terror político se presenta la creación de un ambiente con estrategias y formas de programación del terror, tal es el caso de Salvo Castelo, que no solo es el encargado de “rendir cuentas, dar reportes, llevar contabilidad, hacer pedido y presentar en Excel los balances: unidades neutralizadas, territorios ocupados, transporte, munición, alimentación, empleados” (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 247)., sino el encargado de organizar los hombres a su cargo y señalar a los que se van a asesinar, desplazar, etc., líderes sociales, sindicales y políticos, innumerables familias campesinas acusadas de colaboración con las guerrillas, como la familia Sosa. Aunque se ve claramente, en algunas viñetas, los rostros de las víctimas y el victimario Salvo Castelo, en otros casos no. Los hombre encargados de perpetrar las atrocidades siempre aparecen en la novela gráfica desfigurados, deformados, generando imágenes que parecen estar retorcidas, desgarradas o en un estado de transformación, con trazos

enérgicos que contribuyen a la apariencia de inacabamiento y descomposición, que añade una sensación de movimiento y violencia, , y que dan cuenta de una monstruosidad<sup>113</sup> en el amplio sentido de la palabra, véase nuevamente la figura 9, 19 y 42, o puede observar la figura 56, 57 y 58.

**Figura 57**

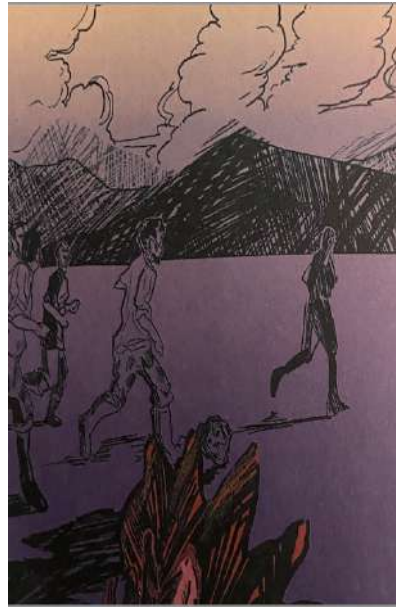
Extracto de la tropa de Salvo cantando y bailando



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 36.

**Figura 58**

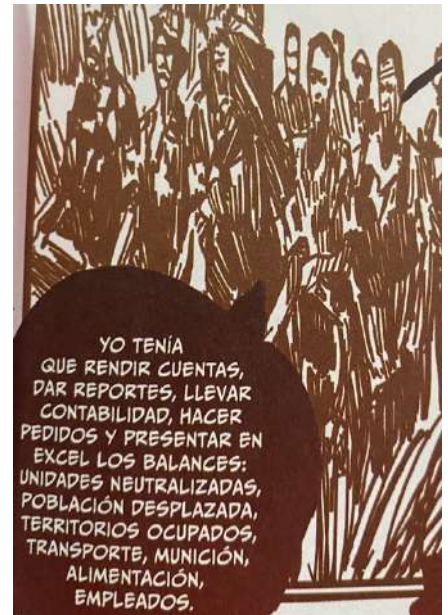
Extracto de la tropa de Salvo jugando con una cabeza fútbol.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 54.

**Figura 59**

Extracto de la tropa de Salvo Castelo.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 101.

Es importante destacar que quienes dan las órdenes de estos actos casi nunca son mostrados al ojo público, reflejando cómo el poder que sustenta la violencia permanece oculto e inalcanzable, tal caso se puede observar en el documental Shoah, de Claude Lanzmann, que presenta a unos victimarios post segunda guerra mundial en las sombras, casi difusos y con escasa definición.

En la novela gráfica, a diferencia del texto dramático, se realiza la participación de agentes del terror en alianza con la policía, el Ejército, grandes terratenientes, gamonales, empresarios, comerciantes, políticos y medios de comunicación. Tanto en el texto fuente como el texto destino se conoce la alianza entre Salvo Castelo y un gamonal llamado Alirio Costera, al cual se le describe como hombre “bravo” y “malo”. En la escena 4. denominada “Escena de las Vacas” del texto fuente, se entrevista a Salvo para conocer más a profundidad el caso del

<sup>113</sup>Lo monstruoso siempre ha estado vinculado con la transgresión de normas que implican una perturbación de lo considerado normal, en primer lugar, divinas, luego naturales, y más tarde también sociales, con la idea de desmesura, deformidad, no sólo física, sino también moral. (Cuadros, 2016).

sacrificio de 400 reses, confirmando la alianza entre Salvo y el Gamonal mediante el siguiente diálogo «VACA: Cuando vimos a don Salvo, nos alegramos, sabíamos que él era muy amigo de Don Alirio o sea que íbamos a volver y nos iban a cuidar veterinarios. Don Salvo llegó y comenzó a matar una por una, pensábamos que era como un calmante, un desparasitante...Nada. Nos mató» (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 215-216), pero es en el texto destino se realza esta alianza. Allí se presenta una figura, un rostro para el nombre Alirio Costera:

**Figura 60**

Extracto de Alirio Costera con la señorita Riomar, en un jacuzzi.



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 98.

**Figura 61**

Extracto donde Salvo Castelo autoriza que le lleven a Roxi Romero, su amante periodista, a Alirio Costera



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 98.

A diferencia de Salvo Castelo, quien actúa como parte importante del engranaje en la maquinaria bélica y presta a su novia cuando quiere a Alirio, como se indica en la figura 60, el gamonal Alirio Costera representado en la figura 59, disfrutando de un jacuzzi en compañía de la señorita Riomar, encarna una figura de poder superior, el verdadero “jefe de jefes”, el que mueve las influencias y todo se hace a su antojo. Su postura relajada y el ambiente de lujo que lo rodea son símbolos evidentes de su capacidad para dar órdenes y controlar a quienes ejecutan acciones de violencia. Contrasta fuertemente con la imagen de Salvo, que aunque poderoso, opera bajo un sistema de mando, mientras que este hombre representa la cúspide de la jerarquía, donde las decisiones que afectan a muchos son tomadas sin prisa y con absoluto dominio. Ya no es simplemente un hombre “bravo” o “malo”, como se le menciona en el texto fuente, sino un individuo cuyo poder, influencia y riqueza lo colocan en un nivel donde su voluntad moldea las realidades y los destinos, como la masacre de la familia Sosa o el asesinato de Roxi Romero.

Además, el terror político se intensifica en la novela gráfica a través de la representación de la fuerza pública, que se muestra como un aliado de quienes generan violencia y opresión, y como un subordinado obediente ante las exigencias de Salvo Castelo para hablar en el Congreso, véase figura 61.

En la viñeta se presenta a Salvo Castelo frente al Congreso de la república, dando órdenes de forma autoritaria a un hombre que se encuentra de espaldas al público lector; aunque su rostro no es visible, su vestimenta

**Figura 62**

Extracto de salvo Castelo frente al Congreso.



Nota: Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 57.

camuflada permite inferir que pertenece a las fuerzas armadas o policiales<sup>114</sup>, sugiriendo su rol como agente de seguridad o como parte de un grupo militarizado que también forma parte o está al servicio de Castelo. Esta representación enfatiza la influencia y el control que Salvo ejerce sobre estas instituciones, destacando su poder dentro del contexto político y social que la escena busca retratar. Además, la figura de la mujer que construye con su cuerpo el techo de la sede del Congreso —de piernas abiertas—, enfatiza un simbolismo, una alegoría directa de la desvergüenza de los vínculos entre el congreso de la república y el paramilitarismo, como ocurrió en Colombia con la visita de los paras al Congreso. El hecho de que la mujer se tape los oídos, también sugiere un simbolismo de resignación ante el abuso consta en los contextos de conflicto armado, o el caso de la parapolítica que se observó en el apartado anterior, la imposibilidad de reacciona o la indiferencia ante el entorno que la violenta. La bala incrustada en la cabeza, junto con la sangre que se derrama por esta herida, refuerza la idea de la manipulación y explotación que tiene este cuerpo institucional, es una imagen de la in-

<sup>114</sup> El color verde oliva que utilizó por 129 años la policía de Colombia, experimentó cambios a partir del 2021 a un azul narval. (Bedoya , 2021).

justicia<sup>115</sup>. A diferencia del material destino, en el texto dramático, por el contrario, esta relación no resulta tan evidente, ya que cuando se realizan los preparativos para la intervención de Salvo Castelo, la responsabilidad de la organización recae en Roxi Romero:

(...) **ROXI ROMERO:** Sólo de los que eran subversivos. (Timbra su celular.) 20 escoltas mínimo conformaban el esquema de seguridad de Salvo Castello. Y una Hummer.

**SALVO:** Cuatro. Blindadas. Necesito que lo refuercen poniendo personal en cada una de las puertas del auditorio, no quiero que se cuele nadie aquí con fotos de su familia a hacer escándalo (...)» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 222)

En el texto dramático, el lector no tiene claridad sobre la identidad de la persona a quien Roxi Romero le da órdenes para coordinar los preparativos de la estadía de Salvo Castelo para su discurso en ante el Congreso. A lo largo de la situación, no se ofrecen pistas al lector, ni en los diálogos ni en las acotaciones, de quién está al otro lado de la línea, lo que deja abierta la posibilidad de que el interlocutor sea alguien del Congreso, algún miembro de las fuerzas militares o policiales, o alguna institución de poder. En cambio, en la novela gráfica, el lector percibe mayor claridad respecto a esta figura. Como se presentó en la viñeta de la figura 60, se observa a Salvo Castelo interactuando con un hombre uniformado, quien representa algún miembro de la fuerza militar o policial, lo que refuerza en la novela gráfica la manipulación institucional por parte de actores paramilitares.

En el texto destino se representa un ritual del terror enfocado no solamente en el matar, sino en cómo se mata, aspecto que trae como eco las prácticas perpetradas por grupos, liberales o conservadores, en la época de la Violencia bipartidista en el Tolima: masacrar, degollar, mutilar, violar, profanar cuerpos, etc., mientras que en la novela gráfica se presenta, en las

---

<sup>115</sup> El paramilitarismo utilizó a ciertos agendes e instituciones del Estado para configurar un proyecto político enfocado en promover sus propios intereses. A través de la representación política y los procesos electorales, buscó implementar reformas dentro del aparato estatal, apoyado por un capital social compuesto por ganaderos, agroempresarios, narcotraficantes, políticos y miembros de la fuerza pública. Este esfuerzo inició en Santa Fe de Ralito, donde los principales líderes paramilitares y dirigentes de las Convivir negociaron una alianza que abarcaba redes de apoyo local, regional y nacional, reforzada por una sólida estructura militar y el financiamiento del narcotráfico, además del respaldo de ciertos sectores de las fuerzas militares. En 1997, esta coalición dio origen a la federación conocida como las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). La alianza narcoparamilitar se centró en cuatro cambios significativos: en primer lugar, impulsó un plan de expansión coordinado en todo el país. En segundo lugar, desarrollaron un proyecto político que cobijaba ganaderos, industriales, narcotraficantes, militares, algunos líderes políticos nacionales y casi todos los regionales y locales de los territorios ya dominados. En tercer lugar, marcaron un quiebre con el modelo paramilitar impulsado por el Magdalena Medio y el sur del Magdalena, priorizando principalmente el discurso contrainsurgente, lo que les sirvió para aglutinar a sectores colombianos que estaban reacios con la formación del modelo narcoparamilitar. Finalmente, se centraron en el agrupamiento de la estructura paramilitar a nivel nacional. La reconfiguración del modelo paramilitar ocasionó que, en las elecciones del 2002, se reconfiguró el mapa político regional, con nuevas mayorías que ganan tanto en la presidencia como en el Congreso. Este movimiento consistía en reconfigurar las mayorías políticas nacionales, tener una influencia a nivel nacional, bloquear el Caguán, replicar el modelo expansionista y acumulativo de riqueza del narcoparamilitarismo y establecer estrategias de regulación social (Fernando Martínez, 2010).

diferentes viñetas, este ritual de terror más explícito. Según María Victoria Uribe, (1990) en su texto clásico “Matar, rematar y contramatar”, masacre se define como la “muerte colectiva de hombres, mujeres y niños, provocada por una cuadrilla de individuos” (pág. 162). En ambos materiales, esto se manifiesta en el asesinato de la familia Sosa a manos de Salvo Castelo y sus hombres, y Uribe, (1990) añade que “las víctimas [de masacres] son de 4 en adelante y su escogencia está orientada por motivos políticos, por venganzas familiares y, en algunos casos, por el simple azar” (pág. 162). En el caso de la familia Sosa, su masacre no ocurre por azar ni por una venganza familiar, sino por razones de orden político, ya que, según afirma Salvo, se les había visto conversando con el enemigo. En las masacres, según Uribe, existe un ritual, con una secuencia de acciones: preliminar, liminar y postliminar<sup>116</sup>, que pueden identificar cómo es producido este suceso.

En los dos materiales no aparece ninguna fase preliminar a la masacre, no se menciona que se les envió panfletos, mensajes, avisos o boletas amenazantes días antes de la masacre, como menciona Uribe al conceptualizar la masacre, sino que fueron señaladas por más de diez testigos que los vieron hablar con el enemigo, lo que justificó su masacre. En cuanto a la fase liminar, tanto en el texto dramático como en la novela gráfica escenifica esa suerte de metateatro que hacen para representar cómo la familia Sosa fue asesinada:

**ALEGRÍA SOSA:** Nos puso en una fila. ¿Se acuerda de que yo llegué primero?

(...)

**SALVO:** (Comienza la representación. Sin convicción.) Se me colocan en una fila aquí me hacen el favor. ¿Así?

**JERÓNIMO SOSA:** Noooo, su voz hablaba más fuerte.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Sumercé estaba gritando. ¡Grite! ¿O es que ahora no puede?

(...)

**GRANADO SOSA:** (Actuando.) ¿Nos van a matar?  
a mi marido.

---

<sup>116</sup> Según (Uribe, 1990) en la fase preliminar de una masacre, las víctimas reciben amenazas previas cuando son conocidas por los perpetradores, mientras que, en caso contrario, son seleccionadas al azar sin previo aviso, siendo señaladas por un intermediario. En estos actos los perpetradores suelen vestir prendas militares para crear una confianza en sus víctimas, que ingresando fácilmente a sus hogares para perpetrar las acciones horribles; una vez realizada la masacre, las ropas usadas son desechadas debido a su asociación con el acto violento o porque quedan inservibles para el uso diario. En las masacres, los victimarios utilizan diferentes alias para identificarse entre los cómplices, como formas de ocultamiento de las acciones perpetradas, y para no ser reconocidas por sus víctimas.

En la segunda fase, la liminar, la masacre comienza con sacar a las víctimas de sus casas para llevarlas al espacio donde serán asesinadas [sacrificadas], usualmente el patio de sus viviendas o un área cercana. Luego de eso, los victimarios utilizan tácticas de intimidación y violencia extrema, degradando a las víctimas mediante insultos, golpes y torturas, incluyendo actos de violencia física y sexual. El asesinato se realiza de manera ritual, donde los cadáveres suelen ser decapitados y mutilados para asegurar la muerte definitiva de las víctimas “a las víctimas generalmente se las **mataba** de un tiro, el cual producía la muerte biológica por anemia aguda. Acto seguido se las **contramataba** decapitándolas, para terminar, **rematándolas**, efectuándole al cadáver una serie de cortes “post-mortem” que terminaban por desmembrar el cuerpo” (Uribe, 1990, págs. 167-168).

Por último, en la fase postliminar, está el escenario posterior a la masacre. Allí se presenta los cuerpos de manera caótica o intencionalmente ordenada, generando terror en los sobrevivientes y provocando desplazamientos forzados. La fase final también se caracteriza por la repartición del botín entre los verdugos, la quemaban las casas y los cadáveres para eliminar las evidencias del acto, o en ocasiones, dejaban panfletos o la firma de los perpetradores de la masacre.

**ALEGRÍA DE SOSA:** No diga eso. (A SALVO.) Solo le pido que dejen libre a mi marido.

**SALVO:** Venimos a averiguar cosas, a dar ejemplo y a hacer justicia. Hemos recibido muchas quejas.

(...)

**SALVO:** (...) Pregunta: ¿Quién dio nuestra ubicación?

(...)

**SALVO:** ¿Saben lo que les pasa a los que le dan información al enemigo?

**GRANADO SOSA:** Los matan.

(...)

**JERÓNIMO SOSA:** Entonces sí nos van a matar.

**ALEGRÍA DE SOSA:** No.

**SALVO:** Sí, pero no a todos.

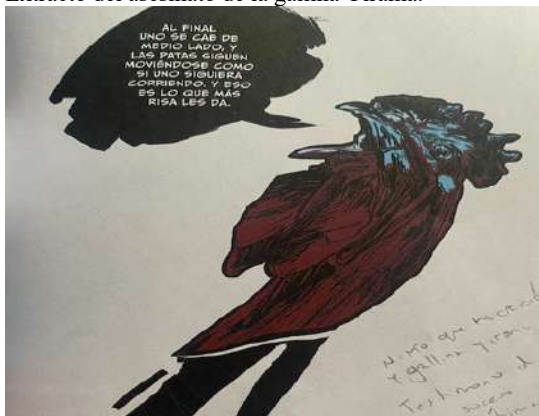
**ALEGRÍA DE SOSA:** Mátenme a mí.

**LOS HIJOS:** No. (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 239-243)

La novela gráfica, a diferencia del texto dramático, enfatiza a partir del uso del flashback los momentos claves de la fase liminar en el ritual de terror de la masacre. Recuérdese que en la figura 14, se observa el acto intimidatorio que realiza Salvo cuando tiene atado a Granado Sosa, intimidándolo psicológicamente antes de asesinarlo. Las viñetas de las figuras 20, 41 y 55 las cuales presentan la brutalidad posterior al asesinato de uno de los miembros de la familia, con los soldados jugando fútbol con la cabeza de Jerónimo. Además, la novela gráfica amplía la representación de la masacre al incluir la violencia ejercida no solo a la familia Sosa, sino que también contra sus animales: Yirama, la Gallina y Completo, el perro, véase figura 62 y 63., algo que es poco reconocido en el marco del conflicto armado.

**Figura 63**

Extracto del asesinato de la gallina Yirama.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 19

**Figura 64**

Extracto del asesinato del perro Completo.

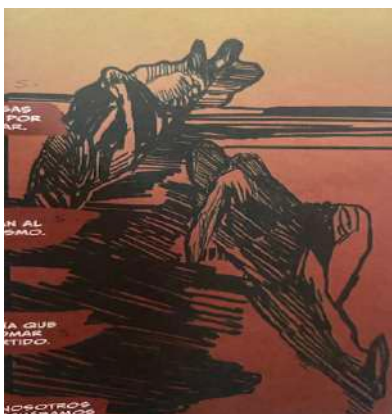


*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 38.

En la novela gráfica también existe un momento en el cual se presentan la fase posliminar de una masacre (Uribe, 1990) la cual contiene esa escena terrorífica posterior a la matanza encontrada por parientes, vecinos o, en este caso, el lector del texto fuente. Como se menciona anteriormente, tanto en el texto fuente como en el texto destino nos representan la matanza de la familia Sosa y el asesinato de Roxi Romero, pero es en la novela gráfica en donde el lector [espectador] encuentra en algunas imágenes cuerpos post mortem: Jerónimo Sosa, figura 32; Pedro Nel Sosa, figura 64; Roxi Romero, figura 65; y Marinda Sosa, figura 66. Otro aspecto de la fase posliminar es la quema de las casas de las víctimas de masacres, así nos cuenta Alegría Sosa en el texto dramático: «**ALEGRIA SOSA:** Antes de que ustedes quemaran la casa, entraron unos señores y se llevaron las gaitas, los instrumentos y el reloj del niño mayor» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 213), aquí no solo se evidencia el quemar de los enseres de la familia Sosa, sino que también la repartición del botín por parte de los verdugos. Esto se evidencia en el texto destino en las viñetas de la figura 8 y 36, donde se muestran cómo los soldados de Salvo se robaron el reloj y los instrumentos de la familia Sosa.

**Figura 65**

Extracto del cuerpo de Pedro Nel Sosa.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 83.

**Figura 66**

Extracto del cuerpo de Roxi Romero.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 98.

**Figura 67**

Extracto del cuerpo de Marinda Sosa.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 102.

Tanto el material fuente como el destino ofrecen representaciones del terror político, explorándolo desde la perspectiva de un purgatorio contemporáneo que se aleja del descrito en Comedia de Dante Alighieri; sin embargo, es en la novela gráfica donde este purgatorio se exagera de manera visual y visceral (véase figuras 67, 68 y 69), al representar icónicamente cuerpos flagelándose o con miembros descuartizados, intensificando el impacto visual del horror y reforzando la sensación de sufrimiento perpetuo. En contraste, el texto dramático opta por una aproximación dialógica, presentando cómo se reconstruyen las formas en que las

víctimas fueron asesinadas, lo que permite al lector o espectador imaginar las atrocidades desde un enfoque más introspectivo y menos explícito, dejando a la imaginación la acción.

**Figura 68**

Extracto de Marinda Sosa siendo acuchillada por toda la eternidad. Está en el purgatorio.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 108.

**Figura 69**

Extracto de Jerónimo Sosa, va a guardar su cabeza en la nevera.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 108

**Figura 70**

Extracto de Alegría Sosa preparando partes de cuerpos como desayuno.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 109

Mientras el purgatorio de Dante presenta el tránsito de purificación y de perfeccionamiento espiritual necesario para alcanzar la bienaventuranza de almas que, aunque pecaron, se arrepintieron de sus pecados antes de morir; en los dos textos analizados se expresa no un purgatorio de redención, sino un estado de sufrimiento psíquico, físico y moral en el que los antagonistas están atrapados debido a la necesidad y exigencia de reconocimiento y memoria que le exigen a Salvo Castelo:

**ALEGRÍA DE SOSA:** Solo llame y diga nuestros nombres. Dígalos para no seguir matándonos todos los días por no ser nadie.

**MARINDA SOSA:** ¡Sí, mire, me mato todos los días, me matan todos los días! Y así voy a dormir todas las noches con usted en su cama.

GRANADO SOSA, JERÓNIMO SOSA, MARINDA SOSA y ALEGRÍA DE SOSA reconstruyen la forma en que fueron asesinados.

**JERÓNIMO SOSA:** Voy a tener que dejar la cabeza entre su nevera para que no se me siga pudriendo la herida. (Se mete en la nevera la patea desde adentro.)

**GRANADO SOSA:** Con su permiso le usamos el baño. (Va con los conejos hacia el baño.)

**ALEGRÍA DE SOSA:** Este es el punto máximo del grito.) ¡Todos los días cuando se levante yo misma voy a tenerle el desayuno listo:

**SALVO:** No.

**ALEGRÍA DE SOSA:** Sí, qué quiere: ¿huevos? Porque mire lo que le tengo: Visceras, corazones, patas, lengua, hígado, cola, cuello, ojos, manos, los perniles de Yirama la gallina, el hocico de completo el perro, y muchos, muchos labios de liebre, todos los días. ¡lodos los días, todos los días...! (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 251-252),

Este purgatorio es un lugar donde el tiempo es lento, no transcurre con normalidad, como menciona Granado Sosa «el tiempo para nosotros no existe. Lo que para usted es un año, para nosotros será un segundo, o menos inclusive». La familia Sosa son personajes que nunca descansan; sus palabras y acciones están llenas de amargura y desespero, exigiendo a Salvo reconocerlos, para ellos poder descansar tranquilos. El purgatorio se vuelve así un ciclo interminable de confrontación donde los personajes recrean las escenas de sus muertes como una denuncia permanente, cada día vuelven para atormentar a Salvo, arrastrándolo en su propio proceso de martirio. Este simbolismo intensifica la idea de un purgatorio sin redención, en donde los personajes obligan a Salvo a consumir el horror que él mismo produjo, enfrentándolo al reconocimiento de cada vida que destruyó, hasta que admita sus actos. Así, este purgatorio es una prisión de memoria y culpa, construida para los tiempos actuales, donde las víctimas se convierten en “verdugos” simbólicos que exigen justicia y reconocimiento en una sociedad que a menudo olvida o ignora el dolor dejado por la violencia en contexto de conflicto armado.

#### *La pornografía del horror como acentuación enunciativa*

Los textos dramáticos y las obras de teatro representadas de Fabio Rubiano se han caracterizado por la fuerte presencia de la sexualidad en las historias que cuenta, una sexualidad que a veces raya a lo pornográfico<sup>117</sup>; un ejemplo claro se puede observar en “Mosca”, en la cual se describe de manera explícita el acto de violación sufrido por Lavinia, la protagonista de la obra; en otro ejemplo, podemos ver los maltratos y abusos que tienen los niños en la obra “Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford (2008)”, o el ejemplo de la obra “Yo (no) estoy loca” en donde se describen pasiones, sensaciones, deseos, orgasmos, etc., que tiene la protagonista. Esto se debe a que en gran parte de las culturas se ha tenido el impulso de construir un lenguaje artístico que reflexione a partir de la actividad sexual (Pardo de Neyra, 2017). Aspecto que no queda desligado del texto de análisis “*Labio de Liebre. Venganza o perdón*”.

---

<sup>117</sup> De acuerdo con (Pardo de Neyra, 2017) hablar de pornografía es centrarse en una época moderna, contemporánea y casi de Novecentismo.

La lectura del texto dramático *Labio de Liebre. Venganza o perdón* pone de manifiesto una clara intención de explorar los intereses y motivaciones predominantes del personaje de Salvo Castelo, una parte de ello remite a sus deseos y pulsiones sexuales, lo que ayuda a comprender su complejidad como personaje. También se concede cierta importancia al exhibicionismo sexual de Marinda Sosa, en su búsqueda por ser aceptada y deseada por Salvo, su expareja sentimental. Este aspecto parece articularse con una postura sobre la manera contemporánea de concebir los cuerpos, entendidos no solo como un cuerpo, sino como espacios de insatisfacción y transformación: una Nueva Carne (Navarro & et. al, 2002)<sup>118</sup>, concepto caracterizado por una obsesión visceral tanto por el sexo, la montuosidad y la inmortalidad, el cual se manifiesta en las formas tradicionales de relacionarse con el cuerpo y el deseo, subrayando una inquietud hacia los límites físicos y las posibilidades de reinventarlos. Es así que, tanto en Salvo como en Marinda existe un deseo de trascender la carne tal como ha sido dada por la naturaleza, lo que se refleja en el anhelo de esa carne nueva, trasmutada, diferente.

En primera medida, se nos presenta a un Salvo Castelo consumidor de pornografía, como se nos hace caer en cuenta en la siguiente acotación: «(...) Retoma la posición del inicio: se sienta en el sofá, pone un canal de pornografía. No vemos la imagen, solo escuchamos el audio: gemidos de un hombre y una mujer, expresiones sexuales: "ass hole, fuck me" (...)» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 211). También se lo presenta buscando servicios sexuales a domicilio: «**SALVO:** Spanish, please. (Espera.) Hola... Salvo Castelo de arresto domiciliario. Tengo derecho a una acompañante cada treinta días. Ya se completaron los treinta días» (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 232-233).

También se nos presenta a Marinda Sosa como un fantasma, y por su calidad de espectro, aparece como murió (desnuda). Aunque tiene la posibilidad de utilizar ropa, en varias escenas en las que está con Salvo aparece desnuda, como si quisiera exhibirse ante su verdugo, y su amante en vida, para ser reconocida como una pareja ideal por él. Por eso, en el instante en que Salvo exige una dama de compañía para satisfacer su deseo, en lugar de aparecer una prostituta, aparece Marinda Sosa, con la que tiene relaciones sexuales:

---

<sup>118</sup> Sobre el concepto de "Nueva Carne" (Navarro & et. al, 2002) nos dice lo siguiente; "(...) ni el más aguerrido analista cultural sería capaz de proponer una definición válida capaz de englobar las distintas manifestaciones creativas -y filosóficas- que en los últimos veinte años han transformado el cuerpo humano en un nuevo ente monstruoso, el cual, de forma extremadamente gráfica, mediante pústulas y supuraciones infecciosas, tumores y malformaciones provocadas, cirugía extrema y manipulaciones genéticas, sexo violento y carne apaleada, injertos tecnológicos e invasiones víricas, expresa terrores que desde siempre anidan en el alma humana" (pág. 11).

Oscurece. Escuchamos los gemidos de SALVO. Cada vez más fuertes y apasionados. Cruje la cama. Poco a poco la luz va iluminando su habitación hasta que vemos a ALEGRÍA DE SOSA, a GRANADO SOSA y a JERÓNIMO SOSA al lado de la cama mirando. Sobre SALVO una chica rubia. SALVO ve a los fisgones, detiene su actividad.

**ALEGRÍA DE SOSA:** ¡Así los quería coger! ¿Cómo le va, don Salvo?

De la cama sale MARINDA SOSA. SALVO se queda con la peluca dorada.

**SALVO:** (La ve.) ¿Usted?

**MARINDA SOSA:** Me estaba diciendo cosas tan bonitas, mamá.

**SALVO:** (Sin entender.) Yo no sabía que era ella, yo pedí una acompañante (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 233).

En contraste con el texto dramático, en la novela gráfica se observan actos sexuales de manera explícita, sin dejar una pizca de sugerencia o insinuación al lector, expresando con más severidad la personalidad de Salvo, y evocando en el lector una mirada más fría en la manera de representarlo; a su vez, en este material se evidencia un aspecto de cosificación no solo de Marinda Sosa, sino también de Roxi Romero. Evidenciado así uno cuerpos ultrajados los cuales tienen como función la “humillados, siendo objeto de una representación de lo abyecto, que acerca a la forma humana a lo deforme y lo monstruoso, dando lugar a la creación de figuras perversas y siniestras” (Duque & Sala, 2002, págs. 111-112).

Como en el texto dramático, se describieron dos ejemplos que enmarcan un acto pornográfico del material protagonizado por Salvo: ver porno en la televisión y contratar servicios sexuales, ambos mediante acotación o diálogos de y entre los personajes. Empero, en la novela gráfica, estos momentos que se ilustran son llevados a un nivel de detalle que ronda lo morboso y, en un lado extremo, voyerista. En una serie de viñetas se observa a Castelo viendo un programa de televisión en el que se ilustra el acto sexual muy explícito entre un hombre y una mujer (véase la figura 70 y 71), evidenciando en estas imágenes lo que presenta González Fierro, (1999, Pág. 229) citado por (Cuellar, 2002) como un “(...) fetichismo desaforado que une a objetos y cuerpos en una relación indisoluble” (Cuellar, 2002, pág. 183):

**Figura 71**

Extracto de la escena de programa pornográfico.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 22.

**Figura 72**

Extracto de la escena de programa pornográfico.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 23.

En esta serie de ilustraciones no solo se muestra de manera cruda y directa la actividad sexual de los personajes, sino que los cuerpos aparecen un tanto deformados. En la primera imagen, de hecho, pareciera que nos encontramos más ante un amasijo de carne roja que ante cuerpos humanos, excepto por la claridad con la que se figura la penetración. Mientras que en la segunda, si bien se muestra también explícitamente la penetración y los cuerpos no aparecen semi informes como en la anterior, sí aparecen con un aura monstruosa, y la mujer parece más un muerto viviente que una actriz porno. Ambos son ejemplos de la “Nueva Carne”, dado el estado de monstruosidad (Navarro & et. al, 2002, pág. 13), porque en ellas emergen una monstruosidad creíble y palpable para el lector, la cual es intolerable y produce el horror y la angustia. A su vez, en varias viñetas se evidencian esa idea de los cuerpos vivientes, no solo por su función terrorífica, sino para acentuar unos cuerpos mutilados, flagelados, deformados, amputados, etc., que cumplen el carácter deshumanizante de los cuerpos de la mujer en contextos como la violencia, recuérdese las figuras 34, 35, 66 y 67, o puede ver la figura 72, 73, 74 y 75.

**Figura 73**

Extracto de viñeta de Marinda Sosa.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 37.

**Figura 74**

Extracto de viñeta de Marinda Sosa.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 44

**Figura 75**

Extracto de viñeta Roxi Romero y Salvo.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 63

**Figura 76**

Extracto de viñeta de Salvo y Marinda teniendo relaciones sexuales.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 85.

A parte de eso, como en el texto dramático, la mirada de Salvo va más allá de la pantalla; su exigencia de satisfacer sus deseos carnales en la novela gráfica hacen que nosotros, como lectores, seamos partícipes de actos codificadores de los cuerpos de Roxi y Marinda. En dos ocasiones se evidencia cómo Salvo está teniendo relaciones sexuales: primero con la periodista Roxi Romero (véase ilustración 76), y luego, con Marinda Sosa, a quien confunde con la prostituta que solicita para que le haga compañía (véase ilustración 77, 78 y 79). En ambas situaciones se representa un espacio cargado de tensión, dominación y poder que convierte el cuerpo de estas mujeres como un objeto, “como un simple cuerpo que existe para el uso y el placer de los demás” como presenta Moya Garófano, (2016) citando a Bartky, (1990) y

Nussbaum, (1999). Esta presentación del cuerpo femenino como objeto parece funcionar como un doble recurso por parte de los autores. Por un lado, puede interpretarse como una crítica al deterioro emocional, sentimental y simbólico de las relaciones humanas en la contemporaneidad, y más en el espacio del conflicto armado; y por otro lado, pretende ser una invitación directa al lector para hacer un ejercicio de cosificación conjunta con Salvo, reforzando la visión instrumental de las mujeres, puesto que presenta imágenes sexualizadas de mujeres en este tipo de formato artístico, reforzando la sobreexposición que se tiene en la actualidad del cuerpo femenino (Moya Garófano, 2016) mencionado a Frericksony Roberts, (1997). Pero también acá estos cuerpos femeninos objetualizados parecen quedar reducidos a mera carne.:

**Figura 77**

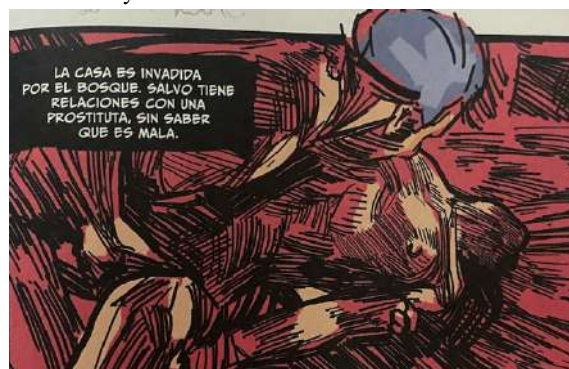
Extracto de la viñeta que muestra la relación sexual entre Salvo y Roxi.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 61

**Figura 78**

Extracto de la viñeta primera que muestra la relación sexual entre Salvo y Marinda.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 77

**Figura 77**

Extracto de la viñeta segunda que muestra la relación sexual entre Salvo y Marinda.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 77

**Figura 78**

Extracto de viñeta tercera que muestra la relación sexual entre Salvo y Marinda.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 77

En este texto destino, a diferencia del texto fuente, la sexualidad no solo se configura como una dimensión de la naturaleza humana llevada a la ficción, sino que se entrelaza con lo grotesco, se fusiona con lo mórbido y frecuenta la visceralidad de lo humano; configurando una forma de pornografía del horror, pues la relación sexo y violencia se va acentuando gráficamente a medida que avanza el relato. De esta manera, se configura una combinación o hibridación genérica entre lo pornográfico<sup>119</sup> y del terror, lo que obedece a prácticas estéticas de los autores, por operación o producción en el hecho creativo, o por alcanzar un mayor número de lectores/espectadores como estrategia de mercado, o por encaminarse a búsquedas estéticas muy específicas que los obligan a transgredir las fronteras genéricas convencionales (Cuadros, 2016) citando a Altman R, (2000). No obstante, esto aparece ya insinuado en el texto fuente, de modo que la novela gráfica parece explotar algo que está latente ya en él, hasta abrirse paso a la hibridación de géneros pornográfico y de terror (Pereira Silva, 2016). En el texto dramático se presenta en la acotación en que Salvo Castelo, al ver su programa de pornografía, escucha cómo los sonidos provenientes del televisor de una pareja que tiene relaciones sexuales se transforman gradualmente hasta alcanzar a escuchar gritos de dolor humano, entremezclados con los bramidos de bueyes y los mugidos de reses, como se indica en la acotación: «Cuando los sonidos que salen del televisor son más agudos y fuertes, cercanos al orgasmo se transforman en gritos ya no de placer sino de dolor humano mezclados con bramidos de bueyes y mugidos de reses» (Rubiano Orjuela, 2020, pág. 211); el impacto de un horror que se mezcla con lo pornográfico no alcanza su cénit por el chiste cínico que expresa este sujeto, pues aliviana la situación de horror al lector «**SALVO:** (...) No más... no más esto... (Señala.) Las vacas, las malparidas vacas, ¡No me jodan! ¿Ahora es por las vacas? (Indignado, sin poder contener la risa.) Me van a juzgar también por unas putas vacas de mierda» (Rubiano Orjuela, 2020, págs. 211-212)», distanciando al lector del acto horrorizado.

Con esto se puede observar en la novela gráfica una acentuación deliberada del horror, que combina lo visual pornográfico con elementos terroríficos. En la figura 80 se presenta la fascinación de Salvo por la violencia explícita de estos programas, al presenciar cómo una mujer utiliza una azadón para infligir actos brutales de flagelación, cuchilladas y transgresión contra su amante, quien anteriormente la había satisfecho sexualmente. A diferencia del texto

---

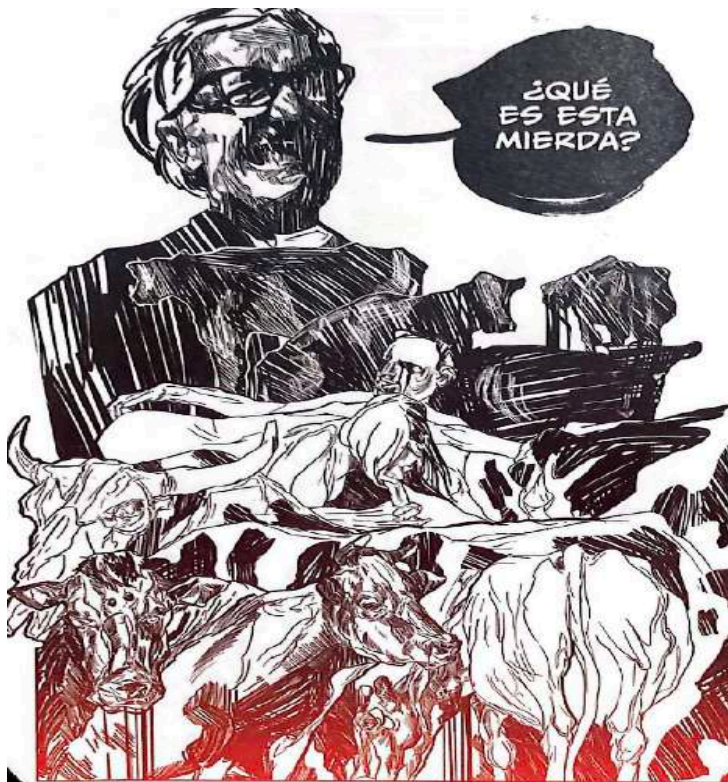
<sup>119</sup> De acuerdo con Llorente, (2013) al referenciar el diccionario erótico de voces de España de Hispanoamérica de Antonio Tello, se presenta una definición de la pornografía como el “resultado de la creciente permisividad sexual en muchos países se tiende a considerar pornográfica a la obra literaria, teatral o cinematográfica basada en la exhibición de actos sexuales explícitos (Pág. 361). A su vez, “la pornografía, por el contrario, rara vez guarda relación con lo artístico y pocas son las novelas o relatos pornográficos de los que podamos afirmar que posean una calidad literaria digna de tenerse en cuenta (Moix, "Erotismo", como menciona Llorente, (2013) al citar a Moix. M, (1992pp. 200. 201).



El segundo momento lo encontramos con la manada de vacas que invaden la escena, como se observa en la figura 82. Este instante disruptivo descoloca la atención del acto coital y violento hacia una manifestación surrealista, terrorífica, y porno-surrealista, en la que las vacas, representadas de forma caótica y ominosa, parecen rodear y oscurecer a los amantes. Esta irrupción puede ser vista como una especie de intervención simbólica en la vida de Salvo en los aspectos que le emocionan, le apasiona y le gustan; una intrusión que desestabiliza su percepción y su ensimismamiento con actos sexuales violentos. Asimismo, la composición visual refuerza esta sensación de caos: las líneas enérgicas de los dibujos y las formas indefinidas de las vacas crean un ambiente opresivo para Salvo, saturando el espacio y relegando el acto sexual a un segundo plano. Ahora sobresale las vacas, ellas necesitan ser reconocidas.

**Figura 81**

Extracto del Programa pornográfico que acrecienta el horror.



*Nota:* Imagen extraída de la novela gráfica Labio de Liebre, Pág. 23

Labio de liebre, tanto en su formato de texto dramático como la transposición en novela gráfica, se presenta la sexualidad como recurso estético del drama y la narrativa que va más allá de las pulsiones eróticas, centrándose en el horror, lo visceral, mórbido y lo grotesco: terror. En la serie de imágenes del texto destino aparecen las imágenes deformadas, trasmutadas,

transformadas, con mujeres que aparecen como muertos vivientes, como es el caso de la actriz porno y las imágenes exhibicionistas de Marinda Sosa. En particular, la sexualidad desgarradora, sádica y mórbida que atraviesa el texto destino no solo se presenta como una manera de explorar la psicología de Salvo, un personaje profundamente contradictorio y deshumanizado, sino que se convierte en un espejo que confronta al lector con dilemas morales vinculados con la representación o figuración estética de la violencia y la barbarie.

## ACTO SEXTO

### REFLEXIONES FINALES SOBRE LA INVESTIGACIÓN

El análisis de la transposición de un texto dramático a un texto destino como la novela gráfica revela elementos de carácter formal propios de la materialidad de los objetos de estudio. A su vez, este proceso también pone de manifiesto aspectos estético y discursivos, en lo que respecta al tratamiento retórico de la vivificación del conflicto armado colombiano; la exploración de una exigencia de reconocimiento y la apuesta por una memoria de las víctimas del conflicto armado como aspectos temáticos, abordando elementos de terror político cargados de pornografía como mecanismos enunciativos que caracterizan el acto de producción de sentido del material.

La novela gráfica y el texto dramático de Fabio Rubiano presentan la misma historia: un perpetrador de violencia confrontado por sus víctimas, pero difieren en estructura, espacio y personajes. Mientras el texto dramático emplea un espacio simultáneo y personajes mayoritariamente patentes y latentes, en la novela gráfica utiliza un espacio múltiple con flashback, y amplía la cantidad de personajes que estaban latentes o ausentes en el texto dramático, y los convierte en patentes, dando identidad a esos personajes. El final también varía: en el texto dramático, Salvo grita “¿Perdón?” tras una invitación a asumir su culpa; en la novela gráfica, el grito ambiguo genera incertidumbre sobre su arrepentimiento de sus acciones, o quizá más importante aún, un titubeo enunciativo de los autores, quiénes dudarían de la realidad o incluso de la posibilidad del perdón en el contexto analizado.

Por otro lado, la investigación revela una vivificación más contundente del conflicto armado colombiano en la novela gráfica en comparación con su texto destino, a través de un uso intensificado de los recursos visuales y simbólicos, detalles geográficos, personajes conocidos e imágenes históricas que evocan a un momento contextual del país: el conflicto armado colombiano. Estas iconografías intensifican las atrocidades cometidas en estos contextos, y pone en evidencia con precisión ese poder, esa influencia, y la presencia que ha tenido en el Estado los paramilitares, al punto de firmar un acuerdo para refundar la patria (López Hernández & et al., 2010). De la misma manera, la presencia de las imágenes ayuda a resignificar sucesos que han sido relegados al olvido (Reyes M. , 2009) en el país: el ritual de la masacre como práctica de terror paramilitar; la asistencia de los jefes paramilitares al Congreso de la República en el 2004; la operación Orión en la comuna 13 en el 2002; el partido

de fútbol que hicieron los paramilitares con la cabeza de Marino López; el falso proceso de desmovilización de los paramilitares en el 2005 mediante la Ley de Justicia y Paz, exhibiendo los privilegios y bondades que tuvieron estos criminales luego de su desmovilización; las alianzas militares-políticos-paramilitares, para acabar con un enemigo común (la guerrilla), entre otros varios. Es así que, en la novela gráfica se utilizan imágenes relacionadas a estos aspectos históricos colombianos, que no busca únicamente el impacto directo con el lector, sino que también apunta a señalar los estados de brutalidad de los humanos siendo demasiado humanos, subrayando el sadismo que existe en estos contextos del conflicto armado; enfocando así, como una denuncia contra esa normalización del sufrimiento humano. Mientras tanto, el texto dramático se apoya en diálogos y acotaciones que apoyan a la construcción imaginativa del conflicto (García Barrientos, 2020), pero esta estrategia, aunque efectiva en su capacidad de sugerir en el lector, disminuye el impacto visceral y la crudeza trasgresora que las imágenes de la novela consigue transmitir.

Por otro lado, el aspecto temático en el proceso transpositivo resalta la importancia del reconocimiento (Honneth, 1999) y las exigencias del mismo tanto en el material fuente como en el material destino. Se explora cómo la ausencia de reconocimiento en las diferentes esferas —amor, derecho y solidaridad— afecta desmesuradamente la identidad y la valía de los individuos tanto en los contextos sociales, económicos y políticos marcados por el conflicto armado. Este reconocimiento no es solo un reclamo por la visibilización de los sufrimientos acontecidos por los personajes, sino que también son una demanda por una existencia no deshumanizadora, implican un reclamo de justicia más profunda, ética y no meramente jurídica, una justicia que no busca recaer en la venganza. A su vez, en los dos materiales, el sentido de una memoria tanto individual como colectiva se presentan como un punto focal de mirada, abordando las tensiones que emergen en el estado de olvido propio de los perpetradores de la violencia, y la resistencia de las víctimas por preservar su historia.

De este modo, el texto destino, con su apuesta visual, complementa los puntos de tensión al ofrecer una perspectiva más directa, grotesca, macabra, en descomposición, etc., de las estrategias de olvido que utilizan perpetradores de la violencia en el conflicto armado, y la necesidad de las víctimas que tienen por ser recordadas y reconocidas por su victimario, y por los lectores. Aquí estas víctimas no se presentan con el objetivo de vengarse de su asesino, matarlo, sino que buscan una justicia profunda, más ética. Con respecto al ejercicio de memoria, por su parte, no se limita a los seres humanos en los dos materiales, pero es en la novela gráfica

donde se ve con más precisión esta necesidad de dar voz a los que no la tienen. La inclusión de los animales, como la gallina Yirama o las vacas, muestra una conciencia ampliada de las víctimas del conflicto armado, reconociendo que la violencia en estos contextos también afecta a los seres no humanos, lo cual resalta una memoria social que busca no dejar de lado a aquellos que, por su condición de no humanos, han sido invisibilizados en los relatos oficiales, y que, además, hacen parte orgánica del mundo social de las familias campesinas, no son meras posesiones suyas — como cosas— sino seres vivos que hacen parte de sus familias.

En el proceso transpositivo de un texto dramático a una novela gráfica ha tenido lugar no sólo una conversión de un medio a otro, sino una transformación enunciativa de gran relevancia, pues, el humor negro como el terror político se acentúan. De esta manera, el humor negro en la novela gráfica, como estrategia discursiva, marca un papel crucial en que los textos cómicos se entremezclan con imágenes de cuerpos mutilados, deformados y desfigurados porque son estrategias capaces de “provocar la risa a pesar de versar sobre lo más sórdido de la existencia” (Oróstegui Iribarren & et al., 2019). Aunque el “humor genera una tensión pero también es un punto de escape”, en la novela gráfica se muestra un cambio en su intensidad y alcance, al punto de pasar de ser predominantemente verbal en el texto dramático, a un humor visual más visceral y grotesco en el texto destino.

Con respecto al terror político, la novela gráfica, como se decía anteriormente, presenta cuerpos mutilados, desfigurados y sangrientos, lo que potencia el efecto del horror de la historia para el lector, a su vez, combina el terror con lo espectral, fantasmas, monstruos que fungen como alegorías a los contextos políticos y del conflicto armado colombiano. Este enfoque permite situar la novela gráfica dentro del concepto de gótico tropical (Berdet, 2016), debido al constante cambio de espacio que se utiliza en el texto destino a partir del cambio de entorno, un entorno centrado en lo gótico en pleno trópico (Berdet, 2016). A su vez, esta manifestación se presenta través de la presencia de relaciones sociales marcadas por dinámicas incestuosas y alianzas políticas mortíferas (Berdet, 2016). Los mecanismos horrorizantes en pleno trópico, lejos de trivializar la violencia, exponen la desconexión emocional y la disociación de los personajes frente al sufrimiento ajeno como una característica inherente al contexto político y social que se representa, en donde no se busca ni la compasión ni la evasión de los actos realizados, sino una confrontación directa con la crudeza de la existencia humana, donde lo grotesco (el conflicto armado) y lo absurdo (Colombia) se entrelazan. En este terror también

presenta un horror que se mezcla con lo pornográfico, lo cual explora en la novela gráfica una amplitud a una experiencia terrorífica a través de un estilo visual crudo, detallado y perturbador.

Aunque en la dramaturgia existe indicios que se pueden relación a actos sexuales, es en la transposición donde emerge la pornografía, lo que hace que se produzca una hibridación genérica desconcertante entre la pornografía y el terror, aspecto significativo por las implicaciones culturales de este país. En tal sentido, se podría afirmar que la novela gráfica de Labio de Liebre participa en la estética de la Nueva Carne, de esos cuerpos que han sido transformados en un "nuevo ente monstruoso, el cual, de forma extremadamente gráfica, mediante pústulas y supuraciones infecciosas, tumores y malformaciones provocadas, cirugía extrema y manipulaciones genéticas, sexo violento y carne apaleada, injertos tecnológicos e invasiones víricas, expresa terrores que desde siempre anidan en el alma humana" (Navarro & et. al, 2002, pág. 11).

La inclusión de elementos como la sobreexposición y objetivación de los cuerpos de las mujeres y la ilustración explícita de actos sexuales no solo busca una reacción visceral en el lector, sino que también se convierte en una crítica a la banalización de la violencia sexual en la cultura contemporánea. De este modo, el concepto de pornografía del horror se presenta como una estrategia narrativa que expone no solo la psique perturbada de un personaje, como el caso de Salvo Castelo, sino también el mundo deshumanizado que habita tanto el personaje como el lector. Esta mezcla entre lo sexual y lo terrorífico, entre lo morboso y lo violento, invita al lector a confrontarse con sus propios límites y sensibilidades —estéticas y éticas—, estableciendo una relación de complicidad, repulsión y reflexión que invita a cuestionar las normas sociales y culturales que permiten la perpetuación de este tipo de representaciones en los medios artísticos y sociales. Pero lo más importante quizá sea como estas acentuaciones enunciativas aparecen como más justas para representar la tumefacción social, política y moral de nuestra sociedad, en los marcos de un conflicto armado demasiado prolongado, tanto que recayó en descomposición social en todos los órdenes, y donde el paramilitarismo sintetiza lo más mórbido de esa decadencia. Así las cosas, estas estéticas de la hibridación de la pornografía y el horror y de la nueva carne parecen imponérsele a los autores para simbolizar mejor toda esa podredumbre que se impone en sociedades como la nuestra, que han sido atravesadas por el conflicto armado.

## REFERENCIAS

- Abad Faciolince, H. (31 de 07 de 2004). Paras en el Congreso. *SEMANA*. Obtenido de <https://www.semana.com/portada/articulo/paras-congreso/67269-3/>
- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.
- Acosta, P. H. (2019). *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Bogotá D.C.
- Adorno, T. (1998). *Educación para la emancipación*. Madrid: Morata S. L.
- Aguirre Aguirre, J. (2019). Victimario: la víctima desconocida del conflicto armado colombiano. Análisis de su reparación en torno al principio de igualdad. *Scielo*. Obtenido de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-98932019000200291](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-98932019000200291)
- Alsina, M. (2014). La sociosemiótica como método de investigación en periodismo. *BRAZILIAN JOURNALISM RESEARCH*, II(2), 80-95.
- Apra, G. (20024). La memoria visual del genocidio. En G. Yoel, *Pensar el cine 1. Imagen, ética y Filosofía* (págs. 185-208). Buenos Aires: Manantial.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Aristóteles. (1974). *La poética-traducida por Valentin García Yebra*. Madrid: GREDOS, S.A.
- Arias, E. (2023). ‘Labio de liebre’, una obra de teatro sobre la venganza y el perdón. *CAMBIO*.
- Ávila, A. (2010). Ingerencia política de los grupos armados ilegales. In *Y refundaron la patria... De cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado colombiano* (pp. 79-215). Bogotá: Debate.
- Baetens, J., & Frey, H. (2015). *The Graphic Novel. An introduction*. United States of America: Universidad de Cambridge Press.
- Barreras Gómez, A. (2001). El estudio de la ironía en el texto literario. *Cuadernos de investigación filológica*, 243-266. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1127827>
- Barrero, M. (2013). La Novela gráfica: Perversión Genérica de una etiqueta editorial. En J. Trabado Cabado, *La novela gráfica. Poéticas y Modelos ARTIVOS* (págs. 191-224). Madrid: Arco/libros, S.L.
- Bedoya, J. (18 de Julio de 2021). Arrancó el plan para cambiar el uniforme de la Policía Nacional. *El tiempo*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/justicia/servicios/policia-de-nacional-empieza-piloto-para-cambio-de-uniforme-604152>
- Beltrán Almería, L. (2019). La novela, género literario I. *Letras 66*, 13-45. Obtenido de *Letras 66* (2019), ISSN 1409-424X; EISSN 2215-4094
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: itaca.
- Benjamin, W. (1991). *Facultad de comunicación e imagen*. Obtenido de Universidad de Chile: <https://periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/narrador.pdf>
- Berdet, M. (2016). Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. *Scielo*. Obtenido de [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822016000200035](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822016000200035)
- Bergson, H. (2008). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza.

- Bobes Naves, M. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: ALTEA, ALTAUS,ALGUARA S.A.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro* (I ed.). Barcelona, España: Alba editorial.
- Breton, A. (1991). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama S.A.
- Buck-Morss, S. (1993). *Estética y anestésica: Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. En E. Barroso (Ed.), Instituto de Filosofía del CSIC (pp. 55-98). October 62.
- Cano Cabildo, S. (2004). Sentido arendtiano de la “banalidad del mal”. *Revista 3*, (5), 101-130.
- CIDH. (2006). *INFORME SOBRE LA IMPLEMENTACIÓN DE LA LEY DE JUSTICIA Y PAZ: ETAPAS INICIALES DEL PROCESO DE DESMOVILIZACIÓN DE LAS AUC Y PRIMERAS DILIGENCIAS JUDICIALES*. Obtenido de <https://www.cidh.org/countryrep/ColombiaAUC2007sp/Colombiadesmovilizacion2007.sp.htm>
- CNMH. (2018). *Todo pasó frente a nuestros ojos: El genocidio de la Unión Patriótica 1984-2002*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- CNN Español. (25 de Julio de 2023). Quién es Salvatore Mancuso, el exjefe paramilitar responsable de masacres que ahora será gestor de paz en Colombia. Clombia. Obtenido de <https://cnnespanol.cnn.com/2023/07/25/quien-es-salvatore-mancuso-paramilitar-gestor-de-paz-colombia-orix/>
- Castro Flórez, F., & otros. (2017). Francis Bacon: La cuestión del dibujo. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Cámara de Representantes. (2004, 8 de julio). Acta de Comisión de Paz: Audiencia Pública. Cámara de Representantes (pp. 1-24). Bogotá: Gaceta del Congreso.
- Caicedo, L., & Méndez, M. (2013). *La violencia sexual una estrategia paramilitar*. Bogotá: Ediciones Ántropos Ltda. Obtenido de [https://humanas.org.co/wp-content/uploads/2020/12/27.libro\\_La\\_violencia\\_sexualcompleto.pdf](https://humanas.org.co/wp-content/uploads/2020/12/27.libro_La_violencia_sexualcompleto.pdf)
- Cárdenas Santamaría, J. A. (2018). Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, siglos XX y XXI. Consideraciones sobre su desarrollo y evolución narrativa. *Hallazgos*, 15(29), 19-44. Obtenido de Redalyc.org: <https://www.redalyc.org/journal/4138/413859038002/html/#B23>
- Carmona Toro, P. (2021). *Eentre Memoria y Teleopolítica: Acerca del Conflicto Armado Colombiano. Tesis para optar el título de DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES NIÑEZ Y JUVENTUD*. UNIVERSIDAD DE MANIZALES-ALIANZA CINDE, Manizales
- Carroll, N. (2006). *Filosofías del terror o paradojas del corazón*. Sevilla: Machado Grupo De Distribución.
- CNMH (2018). *Paramilitarismo. Balance de la contribución*. Bogotá D.C: CNMH. Obtenido de <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/balances-jep/descargas/balance-paramilitarismo.pdf>
- Cepeda, I., & Rojas, J. (2008). *A las puertas del Ubérrimo*. (1). Bogotá, Colombia: Random House Mondadori, S.A.
- Champbell, E. (2013). La cultura del Comic Book frente a la cultura de la novela gráfica. En J. Trabado Cabado, *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos* (págs. 231-242). Madrid: Arco/Libros, S. L.

- Comisión de la Verdad. (2022). *Hay futuro si hay verdad : Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, Convivencia y la No Repetición- Hallazgos y recomendaciones*. Bogotá D.C: Comisión de la Verdad.
- Coppin, M., & et al. (2017). El humor negro frente a la muerte\*. *Desde el Jardín de Freud*, 17, 149-160,.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, primer tomo*. Madrid: Gredos S.A.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, segundo tomo*. Madrid: Gredos S.A.
- Corte Constitucional de la República de Colombia. (2024). DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS HUMANOS. Obtenido de <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/DECLARACION%20UNIVERSAL%20DE%20LOS%20DERECHOS%20HUMANOS.php>
- Cuadros, R. (2016). *LOS OTROS DE LA CIENCIA FICCIÓN Transposiciones de la literatura al cine*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, S.A.S.
- Cuéllar, C. (2002). *Erotismo, pornografía y nueva carne*. En A. J. Navarro & otros (Eds.), *La nueva carne: Una estética perversa del cuerpo* (pp. 173-198). Madrid: Valderrama.
- D. Efland, A., Freedman , K., & Stuh, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Mariano Cubi.
- Daza, R. (2019). La lucha por el reconocimiento del campesinado como sujeto de derechos. *Semillas.org*, 3-7.
- Delupi, B. (2023). Consideraciones sociosemióticas para el estudio del artivismo artístico: el caso ContraArte en la ciudad de Córdoba, Argentina. *Política y Sociedad*, <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/79775/4564456563904>.
- Diario del Cesar. (2020). ‘Labio de liebre’: de las tablas salta a la novela gráfica. *DiariodelCesar.com*. Obtenido de <https://www.diariodelcesar.com/archivos/83101/labio-de-liebre-de-las-tablas-salta-a-la-novela-grafica/>
- Dramatología. (s. f.). Fabio Rubiano. *Dramatologia.com*. Obtenido de <https://dramatologia.com/fabio-rubiano/>
- Dubatti, J. (2008). *Historia del Actor tomo I*. Buenos Aires: Choliue Teatro.
- Duque, P., & Sala, Á. (2002). La transgresión carnal. En A. J. Navarro & otros (Eds.), *La nueva carne: Una estética perversa del cuerpo* (pp. 95-134). Madrid: Valderrama
- EL ESPECTADOR. (12 de mayo de 2008). *El espectador .com*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/judicial/masiva-extradicion-de-jefes-paramilitares-article-13431/#:~:text=Masiva%20extradici%C3%B3n%20de%20jefes%20paramilitares%20De%20manera%20sorpresa%20orden%C3%B3n%20de%20inmediato%20su%20traslado%20a%20Estados%20Unidos>
- EL ESPECTADOR (15 de 07 de 2023). *Acuerdo de Ralito: 20 años del inicio de la desmovilización de los ‘paras’ de AUC*. (C. Serrano González, Editor).
- El Nuevo Siglo. (2023). “Labio de liebre”, una obra sobre la venganza y el perdón. *Elnuevosiglo.com*.

- El País. (14 de mayo de 2009). *Verdad Abierta.com*. Obtenido de <https://verdadabierta.com/un-ano-despues-de-la-extradicion-de-14-ex-jefes-paramilitares-el-pais/>
- El Tiempo. (22 de junio de 2008). *El tiempo.com*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4341911>
- Elmundo.es. (2001). Carlos Castaño presenta su renuncia como líder de los paramilitares colombianos. *elmundo.es*. Obtenido de <https://www.elmundo.es/elmundo/2001/05/31/internacional/991286370.html>
- Eltiempo. (9 de febrero de 2013). Yo vi cómo jugaban fútbol con la cabeza de Marino. *Eltiempo*. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12587524>
- Espinal, J. (2019). Espectro y verdad en Labio de liebre (venganza o perdón) de Fabio Rubiano o del teatro subversivo en tiempos inextricables. *Revista de Estudios Colombianos No. 54*, 27-35.
- Fernando Martínez, A. (2010). Injerencia política de los grupos armados ilegales. En C. López Hernández, *Y refundaron la patria...De cómo los mafiosos y los políticos reconfiguraron el Estado colombiano* (págs. 79-215). Colombia: DEBATE.
- Ferrater Mora, J. (1971). *Diccionario de filosofía- Tomo II*. Buenos Aires : Sudamericana.
- Ferrater Mora, J. (1971). *Diccionario de filosofía tomo I*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Foxley, C. (1977). La Ironía Funcionamiento de una Figura Literaria. *Revista Chilena de Literatura -Nº5 9-10,* 5-20.
- Franco, D. (2015). Labio de liebre ahora en el Teatro Nacional. *El Espectador/Cromos*.
- Freud, S. (1989). *El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)* (Vol. 8). Argentina: Amorrortu editores .
- Función Pública. (6 de Julio de 1991). Constitución Política 1 de 1991 Asamblea Nacional Constituyente. Bogotá, D.E, COLOMBIA. Obtenido de <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=4125>
- Fundación ideas para la paz. (2022). *El nuevo gobierno y los seis años de implementación del acuerdo de paz*. Bogotá: Fundación ideas para la paz.
- GMH. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional,. Bogotá: Imprenta Nacional.
- García, S. (2010). *La Novela Gráfica*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de Gato.
- García, B. J. (2017). *Análisis de la dramaturgia Colombiana Actual*. Antigua.
- García Barrientos, J. L. (2020). *Anatomía del drama. Una teoría fuerte del teatro*. Madrid: Punto de vista editores.
- Genette, G. (1988). Géneros, «tipos», modos. En M. Garrido Gallardo, *Teoría de los Géneros Literarios* (págs. 183-235). Madrid: ARCO/LIBROS,SA.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, Emblemas e Indicios*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Ginzburg, C. (1983). Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico. En A. Gargani, *Crisis de la razón: nuevos modelos e la relación entre saber y actividades humanas* (págs. 116-163). Siglo Veintiuno Editores.
- Ginzburg, C. (2003). *Tentativas*. (V. Aguirre Duran, Ed.) Michoacán, México: Facultad de Historia.

- Giraldo Moreno, J., Luna Alzate, L., Muggeenthaler, F., & Peters, S. (2022). *¿Del paramilitarismo al paramilitarismo? Radiografías de una paz violenta en Colombia*. Medellín: Periferia.
- González Puche, A. (2024). Labio de liebre: drama de Fabio Rubiano estrenado al cierre del año de la liebre en la escena de Shanghái. *La palabra*. Obtenido de <https://lapalabra.univalle.edu.co/labio-de-liebre-drama-de-fabio-rubianoestrenado-al-cierre-del-ano-de-la-liebre-en-la-escena-de-shanghai/>
- González, M. (2019). *Ensayos*. Obtenido de Erika Diettes: <https://www.erikadiettes.com/ensayos/2019/8/30/ro-abajo>
- Gómez Valencia, A. (2018). *Repositorio Universidad Complutense de Madrid*. Obtenido de La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46927/1/T39730.pdf>
- Gualberto, C., & Kress, G. (2018). Social Semiotics, chapter in the International Encyclopedia of Literacy. (R. Hobbs, & P. Mihailidis, Edits.)
- Guglielmucci, A. (2017). El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia. *SciELO*. Obtenido de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0123-885X2017000100083](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2017000100083)
- Habermas, J. (1984). *Perfiles filosófico-políticos*. España: Taurus Ediciones S.A.
- Hatfield, C. (2013). Comix, tiendas de cómics y auge de los cómics alternativos. En J. Trabado Cabado, *La Novela Gráfica. Poéticas y Modelos Narrativos* (págs. 103-168). Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Hegel, G. F. (1968). *Filosofía del Derecho*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Heilbron Jácome, A., Hernández Delatorre, J., & Herrera Dimaté, D. (2015). Proyección Memoria. *Proyecto de Aplicación Práctica*. Universidad del Rosario, Bogotá.
- Herrero, R. (2016). 'Labio de liebre', un drama trufado de humor y violencia. *El Diario Vasco*.
- Hernández Gutierrez, J. (2021). *Diario de Paz Colombia*. Obtenido de Lecturas para pensar Colombia: <https://diariodepaz.com/2021/07/08/que-se-entiende-por-victimas-del-conflicto-armado-colombiano/#toc-1>
- Heilbron, A. M., & otros. (2015). *Proyección Memoria: Proyecto de Aplicación Práctica*. Universidad del Rosario, Bogotá.
- Honneth, A. (1992). Integridad y desprecio. Motivos básicos de una concepción de la moral desde la teoría del reconocimiento. (J. Velasco Arroyo., Ed.) *ISEGORIA*/5, 78-92.
- Honneth, A. (1999). Reconocimiento y obligaciones morales. *Revista Estudios políticos*. Traducción del alemán de Francisco Cortés Rodas, 173–187.
- Infobae. (25 de junio de 2023). El día en el que los paramilitares jugaron fútbol con la cabeza cercenada de una de sus víctimas. *Infobae*. Obtenido de <https://www.infobae.com/colombia/2023/06/25/el-dia-en-el-que-los-paramilitares-jugaron-futbol-con-la-cabeza-cercenada-de-una-de-sus-victimas/>
- Instituto Kroc de Estudios Internacionales de Paz. (2022). *Instituto Kroc publica sexto informe sobre implementación del Acuerdo de Paz en Colombia*. Obtenido de <https://keough.nd.edu/es/instituto-kroc-publica-sexto-informe-sobre-implementacion-del-acuerdo-de-paz-en-colombia/>

- JEP COLOMBIA. (10 de mayo de 2023). Audiencia Única de Aporte a la Verdad Salvatore Mancuso | Sesión 1 | 20230510. Colombia. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=WwACvj5\\_9g&t=10500s&ab\\_channel=JEPColombia](https://www.youtube.com/watch?v=WwACvj5_9g&t=10500s&ab_channel=JEPColombia)
- Jelin , E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. madrid: Siglo XXI de España Editores S,A.
- Koessler, M. (2015). *Violencia y hábitos, paramilitarismo en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- La Palabra. (2024). Labio de liebre: Drama de Fabio Rubiano estrenado al cierre del año de la liebre en la escena de Shanghai. Obtenido de <https://lapalabra.univalle.edu.co/labio-de-liebre-drama-de-fabio-rubianoestrenado-al-cierre-del-ano-de-la-liebre-en-la-escena-de-shanghai/>
- Lesky, A. (1989). *Hstoria de la literatura griega*. Madrid: Gredos, S.A.
- Lifschitz, J. A., & Arenas Grisales, S. P. (2012). *Memoria política y artefactos culturales*. *Estudios Políticos*, 40, 98-119.
- Llorente, M. E. (2013). *Erotismo y pornografía: revisión de enfoques y aproximaciones al concepto de erotismo y de literatura erótica*. *Anuario De Letras. Lingüística Y Filología*, 40, 359-375. <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.40.0.2002.16>
- López Hernández, C. (2010). La refundación de la patria. De la teoría a la evidencia. En *Y refundaron la patria... de como los mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado Colombiano* (págs. 29-78). Bogotá: DEBATE.
- Maeterlinck, M. (1912). *El pájaro azul* (R. Brenes Mesén, Ed.). Costa Rica: Ariel.
- Ministerio de Justicia y del Derecho. (2015). *LA LEY DE JUSTICIA Y PAZ Y EL REGRESO A LA VIDA CIVIL: RÉGIMEN DE LIBERTADES, RESOCIALIZACIÓN Y REINTEGRACIÓN DE PERSONAS POSTULADAS*. Bogotá: Ministerio de Justicia y del Derecho. Obtenido de <https://www.minjusticia.gov.co/Sala-de-prensa/PublicacionesMinJusticia/Cartilla%20Justicia%20y%20Paz.pdf>
- Morero Lozada, S. (2017). *Forensis 2016: Datos para la vida*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Naciones Unidas, Asamblea General. (1985). *Declaración sobre los principios fundamentales de justicia para las víctimas de delitos y del abuso de poder*. Obtenido de <https://documents-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/485/21/IMG/NR048521.pdf?OpenElement>
- Narvaja de Arnoux, E. (2009). *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Argentina: Santiago Arco edito.
- Navarro, A. J., Duque, P., & Sala, Á. (2002). *La nueva carne: Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valderrama
- Nomensqui, J. (2024). El día que Mancuso encubrió el asesinato de Carlos Castaño por las mismas AUC: “No estamos matando a nuestros propios jefes”. Colombia. Obtenido de <https://www.infobae.com/colombia/2024/02/29/el-dia-que-mancuso-encubrio-el-asesinato-de-carlos-castano-por-las-mismas-auc-no-estamos-matando-a-nuestros-propios-jefes/>
- Nomensqui, J. (2024). De liderar las AUC a matarse entre ellos, Mancuso confirmó la traición de los hermanos Castaño. Infobae. Estraído de la página web: <https://www.infobae.com/colombia/2024/03/20/de-liderar-las-auc-a-matarse-entre-ellos-mancuso-confirio-la-traicion-de-los-hermanos-castano/>

- Ortega Ortiz, D. A. (2016). *Cerosetenta*. Obtenido de <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/victima-y-victimario/>
- Oróstegui Iribarren, D., & et al. (2019). Poética de la ausencia: humor negro como conjuro de la existencia en la poesía de Rodrigo Lira. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 382-398.
- Panadero, R. (29 de Octubre de 2022). "Con 4 años vi cómo los paramilitares jugaban al fútbol con la cabeza de mi tío": la historia del barrio colombiano que sobrevivió a la violencia. *SER 100*. Obtenido de <https://cadenaser.com/nacional/2022/10/29/con-4-anos-vi-como-los-paramilitares-jugaban-al-futbol-con-la-cabeza-de-mi-tio-la-historia-del-barrio-colombiano-que-sobrevivio-a-la-violencia-cadena-ser/>
- Pardo, J. (24 de 09 de 2023). Después de 21 años, se conoce la identidad del encapuchado que estuvo en la Operación Orión de 2002 en comuna 13 de Medellín: era un paramilitar. *Infobae*.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario Teatral*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Pernett, N. (2015). Labio de Liebre: comedia y tragedia de la memoria. *Razón Pública*.
- Petro, G. (2004). La inédita respuesta de Gustavo Petro a Mancuso en el Congreso. Bogotá.
- Pizarnik, A. (2003). *Árbol de Diana*. El Salvaje Refinado .
- Portillo Fernández, J. (2013). Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor†. *Revista del Instituto de Filosofía, Universidad de Valparaíso*(2), 105-134.
- ProimagenesColombia. (s. f.). Perfiles: Fabio Rubiano. *Proimagenescolombia.com*. Obtenido de [https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/perfiles/perfil\\_persona.php?id\\_perfil=4114](https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=4114)
- Prada Lugo, V. (2024). El Gobierno Petro nombra gestores de paz a los excomandantes de las Autodefensas Unidas de Colombia. *El país*.
- Quevedo Hidalgo, H. (2008). Escuela de la muerte. Una mirada desde la antropología forense. *Asociación Latinoamericana de Antropología Forense –ALAF*, 139-153. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n66/n66a09.pdf>
- Quintero Restrepo, L. (2008). Los “Pájaros” del Valle del Cauca. *Los “Pájaros” del Valle del Cauca*, 243-258. Obtenido de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/red/article/download/851/744/2919>
- RAE. (1780). *Diccionario de la lengua castellana reducido á un tomo para su mas fácil uso*. Madrid: Imprenta Real Academia.
- RAE. (1803). *Biblioteca virtual*. Obtenido de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-lengua-castellana--4/html/01c69276-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>
- RAE. (1843). *9.ª Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta DN D. Francisco Maria Fernández .
- RAE. (1927). *Diccionario de la lengua española* (2001).
- Radio Nacional de Colombia. (2020). ‘Labio de liebre’, del teatro a la novela gráfica. *Radionacional.co*. Obtenido de <https://radionacional.co/cultura>
- Rodríguez Moreno, A. (s,f). Hermenéutica del concepto actual de “víctima”. *Revista del centro nacional de derechos humanos*, 33-49. Obtenido de <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r28648.pdf>

- RAE. (2001). *Diccionario de la lengua española Edición 22*. Obtenido de <https://www.rae.es/drae2001/v%C3%ADctima>
- RAE. (2023). *Real Academia Española*. Obtenido de Diccionario de la lengua española-Edición del tricentenario: <https://dle.rae.es/personaje?m=form>
- RAE. (2023). *Real Academia Española-Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/iron%C3%ADa?m=form>
- Reyes, C. J. (09 de 2016). *Revista Credencial*. Obtenido de El teatro en Colombia en el siglo XX: <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/el-teatro-en-colombia-en-el-siglo-xx-0#:~:text=Entre%20los%20dramaturgos%20m%C3%A1s%20destacados,Carolina%20Vivas%20o%20Henry%20D%C3%ADaz>.
- Reyes, J. (2006). *Teoría y Didáctica del Género Terror*. Bogotá: Magisterio.
- Reyes, M. (2009). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae.
- Reyes, M. (2007). Primo Levi, el testigo ejemplar. *Revista de Prensa*.
- Reyes, M. (2014). Hay que repensarlo todo a la luz de la barbarie. (T. Castañeda, & F. Alba, Entrevistadores).
- Rivera, J. (2014). *Pintar las fuerzas: Deleuze y Nietzsche en la pintura de Francis Bacon*. *Cuestiones de Filosofía*, 16, 28-40.
- Rodriguez, G. (2013). *Chulavitas, Pájaros y Contrachusmeros. La violencia para- policial como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50*. Obtenido de ACTA ACADÉMICA DEV: <https://cdsa.academica.org/000-010/487>
- Ronderos, M. (2014). *Guerras Recicladas: Una historia periodística del paramilitarismo en colombia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Rozo Flórez, P. M. (2016). *La Tragedia y su Distorsión en la Dramaturgia de Fabio Rubiano. Tesis maestría en Literatura*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Rubiano Orjuela, F. (2015). La guerra y la posguerra del teatro. *Teatros-Memoria y Postconflicto*, 21, 20-27.
- Rubiano Orjuela, F. (2017). Las realidades nuestras son tan absurdas que producen risa. (A. Fernández González, Entrevistador)
- Rubiano Orjuela, F. (2020). "Labio de liebre" y su transformación gráfica. (F. ". Casa", Entrevistador)
- Rubiano Orjuela, F. (2020). Labio de Liebre (venganza o perdón). En F. Rubiano Orjuela, *Teatro en contra. Once obras de Fabio Rubiano Orjuela*. (págs. 200-254). Bogotá: Fundación mulato.
- Rubiano Orjuela , F., & Velásquez , F. (2020). *Labio de Liebre. Novela Gráfica*. Bogotá: Planeta Cómic S. A.
- Rubiano Orjuela, F. (2021). *Fabio Rubiano: "Labio de liebre sigue generando opiniones encontradas"*. En O. L. Martínez Ante (Entrevistador). *El Tiempo*. Bogotá.
- Rueda, M. H. (2008). Nación y Narración de la Violencia en Colombia (De la Historia a La Sociología). *Iberoamericana*, LXXIV,(223), 345-359.
- Saldarriaga Londoño, J. (2015). Petra toca la guerra con Labio de liebre. *El Colombiano*.
- SEMANA. (2004). *Revista semana*. Obtenido de <https://www.semana.com/nacion/articulo/un-gran-acto-fe/69761-3/>

- SEMANA. (2008). *Revista semana.com*. Obtenido de <https://www.semana.com/el-fin-del-chantaje/92757-3/>
- Semana. (2015). La guerra que contaron el cine y el teatro. *Semana.com*.
- Semana. (2015). Los teatreros que reinventaron el drama nacional. *Semana.com*.
- Semana. (2015). Venganza o perdón, teatro para el posconflicto. *Semana.com*.
- Sadurni, J. (2020). *National Geographic*. Obtenido de La ejecución de Saigón, la foto de la guerra de Vietnam que ganó un Pulitzer: [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/ejecucion-saigon-foto-guerra-vietnam-que-gano-pulitzer\\_15070](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/ejecucion-saigon-foto-guerra-vietnam-que-gano-pulitzer_15070)
- Salgado, J. (2013). La Guerra Fría Llega a América Latina: La IX Conferencia Panamericana y el 9 de abril. *SCIELO*, 26(79). Obtenido de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-47052013000300002](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052013000300002)
- Sennette, R. (2008). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sopeña Balordí, E. (1997). El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa. *Thélème. Revista complutense de estudios franceses Núm. 12*, 451-460.
- Steimberg, O. (1998). *SEMIOTICA DE LOS MEDIOS MASIVOS: El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Autel.
- Swissinfo. (12 de noviembre de 2024). La Corte Suprema deniega la libertad al exjefe paramilitar colombiano Salvatore Mancuso. *swissinfo.ich*.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Felisa Ramos.
- Sánchez Arévalo, N. (06 de Junio de 2020). *El Espectador*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/la-convivir-de-salvatore-mancuso-militares-ganaderos-y-armas-refundidas-article/>
- Sánchez Ávila, N. (2023). *Lección 6: Textos verbo-visuales. Trayectorias de la relación entre imagen y texto en la producción literaria. Convergencias, apropiaciones, adaptaciones y nuevas rutas creativas en contextos de aula* [Lección 6 Cátedra Doctoral 2023-2]. Bogotá, Colombia.
- Sánchez Gómez, G. (1990). Guerra y Política en la sociedad colombiana. *Revista Análisis Política, IEPRI*, 11, 7-27. Obtenido de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74324/67150>
- Sánchez Moncada, O. M., Rodríguez Ávila, S. P., Ospina Florido, B. G., Rodríguez Murcia, V. M., & Mendoza Romero, N. C. (2021). *Estudios del Paramilitarismo: análisis regionales e investigaciones acerca de la subjetividad paramilitar*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Sánchez Moncada, O. M. (2021). Estudios sobre el paramilitarismo en Antioquia (1983-2018) y devenir de la problemática en el departamento. En O. M. Sánchez Moncada, S. P. Rodríguez Ávila, B. G. Ospina Florido, V. M. Roguiguez Murcia, & N. C. Mendoza Rmero, *Estudio del paramilitarismo: análisis regionales e investigaciones acerca de la subjetividad paramilitar* (pág. 72). Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional.
- Teatro Colón y Teatro Petra. (2016). Dossier Labio de liebre. *Donostiakultura.eus*. Obtenido de [https://www.donostiakultura.eus/images/500\\_noticias/530\\_gabinete\\_de\\_prensa/2016/Antzerkia/Labio%20de%20liebre/Dossier%20Labio%20de%20liebre.pdf](https://www.donostiakultura.eus/images/500_noticias/530_gabinete_de_prensa/2016/Antzerkia/Labio%20de%20liebre/Dossier%20Labio%20de%20liebre.pdf)

- The San Diego Union-Tribune. (2015). Labio de liebre llega al escenario. SanDiegoUnionTribune.com.
- Toboso Martín, M. (2021). Afrontando el capacitismo desde la diversidad funcional. *Revista Internacional de Éticas Aplicadas*(36), 69-85.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros literarios. En M. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (págs. 31-49). Madrid: ARCO/LIBROS S.A.
- Traversa, O. (2014). *Inflexiones del Discruso: Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- UNODC. (2018). *Definición "víctima"*. Obtenido de Oficina de Naciones Unidas contra la Droga y el Delito: <https://www.unodc.org/e4j/es/terrorism/module-14/key-issues/definition-of-victim.html>
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Ungar, E., Cardona, J., García Villegas, M., Revelo Rebolledo, J., & Uprimmy Yépez, R. (2010). Confluencia de los Poderes Legislativos y Ejecutivo en la Reconfiguración del Estado. En *Y refundaron la Patria...De cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado colombiano* (págs. 267-426). Bogotá: DEBATE.
- Unidad para las víctimas. (s,f). *Unidad para las víctimas*. Obtenido de <https://www.unidadvictimas.gov.co/especiales/site-mapiripan/index.html>
- Unidas Naciones, Asamblea General. (2006). *Naciones Unidas*. Obtenido de Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y de violaciones graves del derecho internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N05/496/45/PDF/N0549645.pdf?OpenElement>
- Uribe, M. (1990). *Matar, Rematar y Contramatar*. Bogotá D. C.: Ediciones Antropos.
- Valencia, M. (2015). "Es un golpe al corazón". (SEMANA, Entrevistador). *Colombia*.
- Valderrama Díaz, Á. (2016). *In memoriam: adaptación de la iliada de Hmero*. Bogotá D.C: Universidad Pedagógica Nacional.
- Vela, M. (2019) Manifiesto ante Salas Concertadas. Extraído de la red social facebook. <https://www.facebook.com/profile/1177233285/search/?q=Labio%20de%20Liebre>
- Vega Cantor, R. (2015). *La dimensión internacional del conflicto social y armado en Colombia Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado*. Espacio Crítico. Obtenido de <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r33458.pdf>
- Vera Guerrero, M. (2020). Prólogo. En F. Rubiano Orjuela, *Teatro en Contra: Once obras de Fabio Rubiano Orjuela* (págs. 6-21). Bogotá: Fundación mulato.
- Vera Guerrero, M. E. (2015). La Estructura de Sentimiento y la Dramatología Aplicadas al Teatro Colombiano en el Umbral Del Siglo XXI: (Acercamiento a Diez Casos en Cinco Dramaturgos). *Memoria Para Optar al Grado de Doctor*. Universidad Complutense De Madrid, Madrid.
- Vera Guerrero, M. (2021). *El teatro colombiano en el umbral del siglo XXI*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional-tesis doctorales.
- Vera Piñeros, D. (2008). *Redalyc.org*. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/777/77716562010.pdf>

- VerdadAbierta.com. (1980). *VerdadAbierta.com/ Primeros cursos de Yair Klein*. Obtenido de <https://verdadabierta.com/primeros-cursos-de-yair-klein/>
- VerdadAbierta.com. (2008). *Verdad Abiera*. Obtenido de <https://www.comisiondelaverdad.co/red-de-inteligencia-de-la-brigada-xi-del-ejercito#:~:text=En%20C%C3%B3rdoba%20la%20Brigada%20XI,a%20las%20operaciones%20militares%20directamente.>
- Verdadabierta.com. (2011). Joaquín García a juicio por la masacre de Macayepo. *Verdadabierta.com*. Obtenido de <https://verdadabierta.com/joaquin-garcia-a-juicio-por-la-masacre-de-macayepo/>
- Verdadabierta.com. (2011). *Verdadabierta.com*. Obtenido de La desmovilización ficticia del Cacique Nutibara según ‘el Alemán’: <https://verdadabierta.com/la-desmovilizacion-ficticia-del-cacique-nutibara-segun-el-aleman/>
- Verdadabierta.com. (2013). *VerdadAbierta.com*. Obtenido de <https://verdadabierta.com/parapolitica-rocio-arias-hoyos/>
- Verón, E. (1974). Para una semiología de las operaciones translingüísticas. *LENGUAjes*(2), 11-36.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, España: Gesida, S.A.
- Verón, E. (2004). *Fragmentos de un Tejido*. Barcelona, España: Gesida, S.A.
- Vivemikey. (2021). *VIVEMIKEY*. Obtenido de Labio de liebre (Venganza o perdón): <https://www.vivemikey.com/labiodeliebre>
- Viviescas, V. (2016). *El arte en los tiempos del conflicto: El reclamo de la víctima. Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 11(20).
- Volumen Testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad. (2022). *Cuando lo Pájaros no cantaban*. Bogotá D. C: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Zimbardo, P. (2006). *El efecto lucifer: el porqué de la maldad*. The M. C. Escher Company-Holland.