

*Del narco a la víctima: la nueva narrativa
hegemónica del conflicto armado en Colombia a
través del cómic de no ficción*

Sergio Rodríguez-Blanco

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Laura Andrade

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

ABSTRACT

In Colombia, during the so-called "post-conflict", and under the Law 1448, which seeks to repair the pain of the victims of the armed conflict, several non-fiction comics sponsored by the State have been published, in order to reconstruct the memory of displaced communities. From a critical perspective of the narratives and hegemonic regimes, this article analyses the fetishization of pain, the narrative of the victim, and the relationship between power and production of truth in *La Palizúa* and *Sin mascar palabra*, two of the non-fiction comics published in this context.

Keywords: Non-fiction comics, narrative, Colombia, victim, testimony.

En Colombia, con el trasfondo del denominado "Posconflicto" y en el marco de la Ley 1448, que pretende reparar el dolor a las víctimas del conflicto armado, han surgido varios cómics de no ficción patrocinados por el Estado que buscan reconstruir la memoria de las comunidades desplazadas. Desde una perspectiva crítica de las narrativas y regímenes hegemónicos, el presente artículo analiza la fetichización del dolor, la narrativa de la víctima y la relación entre poder y producción de verdad en *La Palizúa* y *Sin mascar palabra*, dos cómics de no ficción publicados en ese contexto.

Palabras clave: cómic de no ficción, narrativa, Colombia, víctima, testimonio.

La “paz”, la víctima y la compensación: el nuevo régimen hegemónico

Dentro y fuera de Colombia, la narrativa de la violencia extrema asociada al narcotráfico y al crimen organizado ha permeado el imaginario colectivo a lo largo de varias décadas. El significante “narcotráfico”, reproducido hasta la saciedad desde diversos sectores sociales y políticos, sedimentó una fuerza hegemónica que diluyó el papel del propio Estado en el conflicto. No es un dato menor que el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2006 y 2006-2010), recordado por su belicosidad, sostuviera reiteradamente que en Colombia no existía conflicto alguno sino una amenaza terrorista. Esta narrativa alimentada desde lo político justificó la intervención del ejército y construyó un marco reproducido desde los medios, la cultura visual y la literatura a nivel local y global en la misma línea discursiva de los cambios de representación derivados de los ataques del 11 de septiembre de 2001. Colocar en el terrorismo el nuevo *punto nodal* de la violencia, para expresarlo con Laclau (2005), despolitizó al narcotraficante y sedimentó un imaginario homogéneo y antagónico de los enfrentamientos entre los grupos al margen de la ley y las fuerzas militares. El desplazamiento forzado de las comunidades afectadas por la violencia del conflicto armado siguió quedando relegado al abandono, tanto discursivo como literal, por parte del Estado.

La Ley 1448 de Víctimas y Restitución de Tierras (a partir de aquí Ley de Víctimas) aprobada en 2011 en Colombia no sólo construyó el marco legal para empezar a realizar una reparación jurídica, territorial y simbólica de los daños sufridos por las víctimas del conflicto, sino que constituyó un cambio discursivo radical en la narrativa oficial: por primera vez el Estado aceptó la existencia del conflicto armado y su responsabilidad dentro del mismo, unida indisolublemente al *significante flotante* (Laclau, 2005) “víctima”.

En 2014, en el contexto de las elecciones presidenciales, Juan Manuel Santos introdujo el discurso “Diálogos de Paz” como una nueva forma de articulación hegemónica que resultó exitosa entre casi todos los sectores, incluidas las víctimas, y lo llevó a la victoria electoral. En 2016 se firmó tras años de negociaciones el Acuerdo de Paz con las FARC-EP, lo que generó un escenario que terminó de fijar el nuevo régimen de representación. Este acuerdo, que contó con un fuerte apoyo internacional, ha sido objeto de duros ataques en Colombia por parte de algunos sectores políticos y de la sociedad civil, debido a la falta de garantías para los excombatientes y a la existencia de disidentes que no se acogieron al pacto. En medio de este contexto, apareció en el lenguaje oficial el problemático y no menos

criticado neologismo “Posconflicto”¹ que inauguraba un nuevo tiempo discursivo para Colombia nacido para permear en el imaginario como parteaguas.

El “posconflicto” subraya el antagonismo respecto a la violencia anterior y además desactiva el significante “conflicto” del nuevo régimen hegemónico, lo que borra de la ecuación a otros actores armados que aún están activos en el territorio y que darían cuenta de la imposibilidad en sí del término “posconflicto”. El nuevo régimen de representación se consolida en torno al *punto nodal* “paz”, lo que desplaza a otros *significantes flotantes* como “justicia” o “seguridad democrática” (Heredia, 2016). En este proceso, se termina de debilitar el significante “narcotráfico”, con lo que nuevos significantes deberán vaciarse y neutralizar la violencia como algo correspondiente al pasado, tales como “posconflicto” y “víctima”. Atestiguamos entonces la construcción de una nueva hegemonía (Gramsci, 2000), entendiendo por tal la naturalización consentida por parte de la sociedad civil de narrativas y discursos que corresponden a una agenda del poder.

En el presente artículo nos concentraremos en el análisis de dos cómics de no ficción producidos, publicados y distribuidos gratuitamente por el propio Estado colombiano a través del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (CNMH)² en el contexto del “posconflicto”: los trabajos *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018)³ y *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018)⁴. Ambos forman parte de un creciente número de contenidos narrativos de no ficción, patrocinados con recursos del Estado en los últimos años como materialización de las medidas del Plan Integral de Reparación Colectiva⁵ de 2011, que busca dar “verdad, justicia y garantía de no repetición” (Ley 1448, 2011, p. 9) a las víctimas del conflicto armado. Estos contenidos abrevan de la tradición de los géneros narrativos del periodismo, pero con la diferencia fundamental de que ni el modo de producción ni de distribución corresponden a los medios de comunicación o a la industria editorial, sino a las instituciones de gobierno.

¹ En los intentos del Estado por explicar esta narrativa se pueden encontrar diversos materiales, como por ejemplo un portal web para niños para comprender el “posconflicto” y para hacer parte de la construcción de esa paz por la que propende esta etapa. En este portal la Presidencia de la República de Colombia expresa: “El posconflicto es lo que viene después de la paz con las FARC” (<http://www.portalparalapaz.gov.co/publicaciones/219/portal-de-ninos/>).

² El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) creado por la Ley de Víctimas y Restitución de tierras 1448 es una institución gubernamental cuyo objetivo es preservar la memoria del conflicto armado colombiano y llevar a cabo acciones para visibilizar esas memorias como parte de las medidas de reparación simbólica que el Estado debe realizar con las víctimas.

³ A partir de aquí se denominará *Sin mascar palabra*.

⁴ A partir de aquí se denominará *La Palizúa*.

⁵ El Plan Integral de Reparación Colectiva surge con la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1448 de 2011 y comprende todas las acciones que se toman en concertación con las víctimas que sufrieron daños colectivos y violaciones a los Derechos Humanos en el marco del conflicto armado.

Nuestro abordaje de los regímenes de verdad y sus narrativas, contruidos desde el Estado colombiano a través de la recolección de testimonios de las víctimas y su transformación en cómic de no ficción busca explorar las *totalidades míticas* (Laclau, 2005) que articulan la relación entre poder y verdad, o para expresarlo con Foucault (1992a), las *microfísicas del poder* que se trasminan en estos relatos realizados en un contexto de reparación dictado por una ley.

El cómic de no ficción, ¿un género para narrar el trauma desde el Estado?

Todo indica que en Colombia ha llegado para quedarse el cómic movido por un impuso documental denominado “*fact-based comics*” (Witek, 1989), comic-periodismo / cómic de no ficción (Melero Domingo, 2012), *comic journalism* (Rall, Wang Ziyang y Weber, 2013), cómic de no-ficción (Sola y Barroso, 2014) y *documentary comic* (cómic documental) (Mickwitz, 2016). Por citar algunos cómics de no ficción⁶ independientes hechos en Colombia en los últimos años, *Ciervos de bronce* (2014) aborda la persecución a organizaciones sindicalistas por parte del Estado y de grupos paramilitares; *Los Once* (2014) reconstruye la toma al Palacio de Justicia por parte de la guerrilla del M19 en 1985; *Caminos condenados* (2016) trata la problemática del despojo de tierras y el acaparamiento del agua en la región de Montes de María y *Estado fallido* (2018) ahonda en las ejecuciones extrajudiciales de la última década por parte del Ejército de Colombia, los mal llamados “falsos positivos”.

Como se puede observar desde los mismos títulos, los ejemplos anteriores comparten un tono de denuncia social o política y un aliento crítico respecto a la narrativa oficial, articulado en el impulso de narrar situaciones traumáticas donde estuvo involucrado el Estado. Estas características forman parte de los rasgos propios del género cómic de no ficción (Chute, 2016). Además, heredan la intención de trabajar con los regímenes de afectividad, igual que sucede con el campo de concentración que funciona como escenario de *Maus*, considerada la obra inaugural del género, por la que en 1992 Art Spiegelman (2001) recibió el Premio Pulitzer. Otras obras ya clásicas que siguieron el camino de hurgar en los afectos del conflicto son *Pyongyang* publicado en 2003, donde Guy Deslile narra su vivencia en la capital de Corea del Norte y, por supuesto, *Footnotes in Gaza (Notas al pie de Gaza)*, de Joe Sacco (2009), publicado siete años después de la cobertura de su autor en Palestina.

No se puede pasar por alto que, en mitad de este auge de cómics de no ficción independiente en Colombia que comparten todas las características anteriormente mencionadas, en los últimos cinco años el CNMH haya producido

⁶ Para este artículo nos referiremos al fenómeno como *cómic de no ficción* (sin guion intermedio) pues nos parece la acepción más amplia y precisa.

sus propios cómics de no ficción para materializar la reparación simbólica de las víctimas y la construcción de la memoria histórica⁷. Como formato, el cómic de no ficción está cargado de un halo crítico y autoral alejado del mero entretenimiento (Barbieri, 1993) cada vez más reconocido como rama de especialización periodística e incluso como fuente de la investigación histórica (Sola y Barroso, 2014), por lo que la selección, por parte de las instituciones de gobierno, de un género como éste introduce un elemento de ambigüedad que implica la urgencia de un abordaje desde la crítica.

Una característica ineludible del cómic de no ficción parece ser la subjetividad autoral (Weber y Rall, 2017) hasta el grado de que muchas veces dentro de las viñetas se evidencia el trabajo que implicó para el autor recolectar información, hacer entrevistas, revisar documentos, fotografías, archivos (Archer, 2011), lo que subraya quizá más que otros géneros narrativos del periodismo, el modo en que el autor funge como focalizador de los hechos, y no sólo como recolector de testimonios sobre éstos. La figura del investigador aparece también en los cómics de no ficción *La Palizúa* y *Sin Mascar palabra*, pero mucho más desdibujada que en la narrativa gráfica realizada por periodistas y reporteros. Nina Mickwitz (2016) ha elevado el cómic a la categoría de documento entendido como “interacción performativa” (p. 27) de la subjetividad, lo cual, según la literatura, parece ser completamente compatible con la intención de abordar periodísticamente distintas aristas de un hecho con la intención de comprenderlo para informar sobre el mismo (Melero Domingo, 2012): baste como ejemplo Joe Sacco construyendo *Footnotes in Gaza* con testimonios de los supervivientes, archivos oficiales y entrevistas a historiadores del bando palestino e israelí. En los cómics producidos desde el Estado, la interacción performativa parece ser también compatible con lo opuesto: la intención de abordar sólo una arista, la de la víctima.

No hemos hallado, sin embargo, literatura que establezca con claridad una diferencia conceptual entre los cómics independientes y los cómics patrocinados por el Estado colombiano en el mismo periodo⁸. En las investigaciones académicas en torno a la reciente narrativa del “posconflicto” tampoco se ha tomado en cuenta el cómic de no ficción como un modo en que el Estado genera narrativas de

⁷ Además de los dos cómics que analizamos más adelante, otros ejemplos de cómics producidos por el Estado son *No señor, guerrilleros no. ¡Somos campesinos y campesinas de Pichilín!* (2019), donde se narra la experiencia en medio del conflicto de esta comunidad del Sucre, al norte de Colombia; y *Arraigo y resistencia: dignidad campesina en la región Caribe (1972-2015)* (2015), que recoge las memorias de las luchas y la resistencia del campesinado del caribe colombiano en las últimas cuatro décadas para enfrentar el despojo y defender lo propio.

⁸ Trabajos que analizan la representación del conflicto armado a través del cómic (Núñez, 2017; Vargas, 2018) no han abordado los modos en que un sistema establece las políticas de la verdad.

reparación del dolor de las víctimas, si bien, muchos trabajos comparten conceptualmente la perspectiva crítica que desarrollamos en presente artículo⁹.

El cómic en su amplitud es, sin duda, un fruto de la cultura de masas (Gubern, 1997) que ha sido definido por Fernández Serrato (2014, p. 196) como un género “tan oficialista como alternativo”. Lejos de preguntarnos de forma *sospechista* acerca de cómo el Estado narra su verdad oficial a través de estos cómics, lo que nos interesa es justamente analizar el ritual de verdad que se establece en la producción, confección y contenido del relato mismo, que coloca a la víctima como poseedora de la verdad y al investigador como científico social capaz de transmitirla. El *modus operandi*, según los propios investigadores, no es entender el mundo desde la imparcialidad del periodismo (Richardson, 2007), que buscaría una multiplicidad de voces. Como explicó Edinso Culma en una de las entrevistas que realizamos para conocer el proceso de producción de los cómics de no ficción: “Este ejercicio no es un ejercicio de investigación tradicional digamos, sino que es un tema de derechos y es un tema de reparación”¹⁰.

Los argumentos narrativos en *la Palizúa* y *Sin mascar palabra: de La Eneida a The Neverending Story*

Desde los *Journalism studies*, autores como Bird y Dardenne (2009), estudiosos de los contenidos periodísticos y de no ficción en tanto mitos y *storytelling*, han identificado que las narrativas –*stories* en inglés– ayudan a construir el mundo: “Las historias son poderosas. Es por eso que los gobiernos, las corporaciones y los intereses especiales emplean a legiones de personas para crear las correctas y [...] alterar nuestras percepciones, de todas las demás” (Bird y Dardenne, 2009, p. 214)¹¹. De ahí que consideremos que el estudio de los mitos y narrativas nos aportará luz sobre la forma en que los sistemas de poder articulan totalidades míticas que producen y blindan su agenda de “verdad”¹². Por verdad

⁹ Algunas críticas al “posconflicto” tienen que ver con la activación de una memoria colectiva (Villa, 2013); categorías binarias y hegemónicas en el relato de estos hechos (Torres, Yáñez, Sánchez, Porras y Rodríguez, 2017), la “historia de éxito” de la transición del país hacia una paz estable y duradera (Trindade, 2019) o la figura de la víctima a través de un sistema de reparaciones que no ha surtido efecto (Ruiz, 2015).

¹⁰ Entrevista con Edinso Culma, miembro del equipo de Estrategia de Reparaciones del CNMH, 30 de noviembre de 2019.

¹¹ Traducción propia.

¹² Ampliando esta perspectiva, algunos trabajos han estudiado cómo ciertos relatos periodísticos y de no ficción inspiran narrativas literarias y fílmicas que pueden alimentar, incluso sin pretenderlo, agendas de poder sobre la forma de narrar la violencia y la exclusión (Zavala, 2018, Rodríguez-Blanco 2017, 2020a, 2020b; Rodríguez-Blanco y Mastrogiovanni, 2017, 2019). Aquí nos encontramos justo en el envés de esa lógica: cuando la propia institución de gobierno es la que difunde

entendemos, desde una perspectiva foucaultiana, el conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación y el funcionamiento de los enunciados (Rodríguez Neira, 1995).

Si elaboramos una línea del tiempo de *Sin mascar palabra* y *La Palizúa* en tanto relatos que se suscitan en espacios donde tuvieron lugar desplazamientos forzados de comunidades a causa de actores armados, incluido el ejército, observamos que en ambos la trama está atravesada por tres momentos álgidos que conllevan circularidad: la fundación, la expulsión y el regreso. Los relatos sitúan el presente de la narración en el momento de la visita de los investigadores, cuando está sucediendo la reconstrucción de un espacio comunitario recuperado años después de haber sido arrebatado con violencia por parte de diversos actores que obligaron a la comunidad original al desplazamiento forzado. Las viñetas permiten yuxtaponer varios de esos puntos en una misma página y que el lector haga saltos temporales que invocan tanto el recuerdo de las personas mayores que construyeron las comunidades como el de los más jóvenes, que rememoran la aparición de la guerrilla en su territorio y la posterior ocupación paramilitar que provocó el desplazamiento. En la Imagen 1, de *Sin mascar palabra*, vemos cómo se evoca el momento de fundación de la comunidad de las Tulapas: el presente con los investigadores como testigos se pliega entre la añoranza y el deseo, entre reminiscencia y potencia, de continuar el sueño roto.



Imagen 1. CNMH. *Sin mascar palabra*. *Por los caminos de Tulapas* (2018, pp. 20-21).

contenidos en formatos de apariencia periodística como el cómic de no ficción en el marco de una política de producción de verdad sobre un conflicto.

En *La Palizúa* también ocurre esta confluencia de tiempos para evocar la memoria de la llegada de los paramilitares. En la secuencia de la Imagen 2 se representa el momento de la herida, cuando se desencadenó la expulsión con las amenazas de las Autodefensas Unidas de Colombia. La mujer narra el hecho que ocurrió en 1997 desde su presente en 2018: es ella quien atestigua la escena, enfocándose en los hombres violentos que irrumpen en la calma de la comunidad y obligan a los habitantes a salir de su espacio, a desplazarse hacia lo desconocido. El tiempo presente, siempre está relacionado con otra dimensión temporal.



Imagen 2. CNMH. *La Palizúa*. *Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018, pp. 34-35).

El énfasis en la fundación, la expulsión y el regreso tiene que ver con los argumentos narrativos profundos de la historia del retorno a una tierra perdida y recuperada que hay que reconstruir desde cero. El argumento base es, desde luego, el de *La Eneida* de Virgilio: la “fundación de una nueva patria” (Balló y Pérez, 2014). Esta estructura se despliega en ambos cómics en el pasado cuando padres y abuelos abrieron monte y crearon las comunidades como la materialización de una promesa de vida digna y tierra, casi en un sentido bíblico. En compenetración con *La Eneida*, el argumento universal secundario es *La Odisea* de Homero, el “regreso al hogar” (Balló y Pérez, 2014), que sucede en el presente tras un largo destierro: el hogar fue destruido y de él sólo quedan recuerdos y vestigios que se deben reconstruir de nuevo desde las ruinas. Los personajes en el presente están insertos en la refundación de la patria arrebatada, lo que los precipita de nuevo en el argumento de *La Eneida*, un paradigma narrativo del que no pueden salir.

A diferencia de los textos de Homero y Virgilio, pensados para construir mitos fundacionales de carácter épico, ninguno de los dos cómics analizados está construido como un relato en torno al ensalzamiento de la figura de un héroe

legendario. En realidad, no hay acción heroica de la comunidad, ni siquiera se enfatiza la resistencia o la lucha, sino el dolor siempre presente de la víctima por el desplazamiento, aunado al deseo de retomar el sueño de los fundadores. La falta de héroe individual es ocupada narrativamente por la propia comunidad que regresa. Mientras que en *La Eneida* se narra la historia de un colectivo de troyanos que sobrevivieron de una derrota bélica, encabezados por el valeroso Eneas, en ambos cómics colombianos el regreso a la tierra prometida se da solamente en el marco de una restitución legal propiciada por el Estado y que en la narrativa no requiere de reconquista, sino de reconstrucción. Un investigador, transformado en personaje de *La Palizúa*, pregunta en el cómic: “¿Y cuándo retornaron al territorio?” (p. 44.) A partir de aquí, los testimonios nombran a organismos como la OEA, la Cruz Roja y Cooperación noruega: “Ellos nos ayudaron y nos explicaron cómo podíamos regresar” (p. 47).

Ahora bien, tanto en *Sin mascar palabra* como en *La Palizúa*, subyace un tercer esqueleto narrativo que no encontramos en los clásicos, sino en el libro fantástico infantil *The Neverending Story*, de Michael Ende, donde los personajes colectivos que están en el presente equivaldrían a Bastian, el niño alienado que ha perdido a su familia y que al leer el libro activa la vida de Fantasía. Eliminando las aventuras y enfantizando el sufrimiento y la injusticia siempre de forma colectiva, en ambos cómics se construye paulatinamente un recorrido y se viaja al pasado de una tierra que ya está casi destruida (Fantasía, en el relato de Ende) donde llegó un mal –los paramilitares, los actores armados, la inoperancia del Estado– que destruyó todo y los desplazó, (equivalente a La nada en *The Neverending Story*). Al igual que en el libro de Ende, al final sólo quedará una brizna de Fantasía que servirá para que Bastian pueda reconstruirla.

Contar historias y comunicar a través de ellas es una característica humana universal (White, 1980; Fisher, 1987; Mechling, 1991) que no pasa inadvertida para quienes ostentan el poder. Quizá por ello, las historias de ambos cómics subrayan, del mismo modo que el libro de Ende, que el poder para dar forma a la realidad se encuentra en la imaginación y en tener confianza en que todo lo destruido podrá reconstruirse a pesar de los problemas (Ellerby, 1998). Sin embargo, detrás de esta narrativa esperanzadora y aparentemente empoderante que sí dota de agencia a los protagonistas, pues los responsabiliza de su propio futuro, el Estado narrativamente se desentiende y no aparece en los cómics ningún atisbo de organización política por parte de la comunidad para exigir un apoyo después de años de abandono. En este sentido, la narrativa va sedimentando la idea de que este pueblo retornado no debe buscar la restitución del orden a través de la astucia o la venganza, como un Ulises; no debe tampoco caer en el desencanto del regreso como en las películas de retorno al hogar después del trauma de Vietnam tales como *The Visitors* (Los visitantes, 1972) o *Born on the Fourth of July* (Nacido el 4 de

julio, 1989). Los habitantes de estas comunidades rurales de Colombia deben buscar un equilibrio basado en la aceptación de los cambios y del dolor sufrido, en la esperanza de los más jóvenes y, sobre todo, en volver a empezar sin el apoyo del Estado. No son narrativas de resignación, sino narrativas que encienden la obligación moral de las comunidades de seguir en su lucha. El empoderamiento a través de la figura de la víctima, en el fondo, es también una trampa. Como ejemplo, en *Sin mascar palabra*, en el epílogo, el personaje que sirvió como guía señala: “Desgraciadamente ya lo perdido, perdido está. Hay que esperar otras cosas. Un futuro diferente” (p. 69). Y termina con esta oración: “Lo que pedimos es que lo que nos pasó no se vuelva a repetir” (p. 71). Es decir, no desean, una historia interminable, pero a la vez conjuran ese destino circular.

La víctima que atestigua: entre la fetichización y la desactivación política

El caso colombiano posee todas las características de los modelos cuya “política general de la verdad” (Foucault, 1992a, p. 187) se construye con base en la “cultura de la compensación” (Ahmed, 2017), en donde el dolor de los otros – que es una experiencia privada e individual que se suscita en el cuerpo y que otro no podría sentir (Kotarba, 1983) – se evoca continuamente en el discurso público como un asunto que requiere de una respuesta tanto colectiva como individual.¹³ Esta reflexión se relaciona con la crítica de la víctima que ha desarrollado el estudioso italiano Daniele Giglioli (2017) como un rasgo de las narrativas de dolor envueltas en la trampa discursiva de lo políticamente correcto:

la víctima es el héroe de nuestro tiempo. Ser víctima otorga prestigio, exige escucha, promete y fomenta reconocimiento, activa un potente generador de identidad, de derecho, de autoestima. Inmuniza contra cualquier crítica, garantiza la inocencia más allá de toda duda razonable (Giglioli, 2017, p. 6).

Tanto en *La Palizúa* como en *Sin mascar palabra* se magnifica la voz, el cuerpo y el dolor de la víctima. Como mencionamos anteriormente, estas obras fueron realizadas para cumplir las medidas de reparación simbólica con las comunidades que han sido catalogadas como víctimas por la Ley 1448. Estas medidas pueden

¹³ En Colombia, la cultura de la compensación está materializada legalmente en las medidas del mencionado Plan Integral de Reparación Colectiva surgido de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2011 (a partir de aquí, Ley de Víctimas). Es importante enfatizar que Colombia ocupa el primer lugar del mundo en lo que se refiere a desplazados internos y el segundo lugar en el planeta en desplazamiento forzado con casi ocho millones de afectados, por lo que el número de víctimas que busca atender este marco legal es descomunal (ACNUR, 2019). El 99% de los municipios colombianos ha registrado éxodos a causa de la violencia y los grupos más afectados han sido la población afrocolombiana y la indígena.

ser dictadas por un juez, o atendidas como parte de un plan de reparación colectiva; es decir, no necesariamente han surgido de un proceso judicial, pero se resuelven por la vía administrativa. El último apartado de la Ley establece que la víctima lo es por el dolor sufrido, independientemente de que el perpetrador sea juzgado como culpable. En Colombia, son sujetos de reparación las personas y colectivos que han sufrido el daño directamente, sus familias y quienes hayan intervenido para asistirlos.¹⁴ Es un caso claro en el que el ámbito legal transforma el dolor en una condición que se puede cuantificar como la base para las demandas de reparación simbólica o material.

El análisis de los cómics identificó diversas estrategias plasmadas en las que consideramos narrativas de compensación del dolor, como la ritualización del testimonio, la fetichización del cuerpo de las niñas y niños, el señalamiento de los perpetradores y la proyección a futuro de las víctimas a través de su relación con el territorio y con el mapa.

Ritualización del testimonio y sacralización de la víctima

En los cómics analizados la narrativa de la víctima abre el umbral de la memoria a partir de la ritualización del momento en que pronuncia la declaración en el presente. En la Imagen 3 (*Sin mascar palabra*), vemos en el pasado la escena del éxodo, la salida forzosa del territorio de las Tulapas a causa de las amenazas de los grupos paramilitares en junio de 1995. Los trazos de Camilo Vieco bosquejan las figuras humanas que huyen con miedo cargando lo poco que pueden en unas cuantas maletas, dejando atrás pertenencias, amigos, familia, pero también una forma de vida. Las viñetas no están demarcadas por líneas: los *gutters* en este caso son transiciones de una escena a otra de ese camino tortuoso que recorrieron estos desplazados. Asistimos como lectores junto a ellos a la incertidumbre de no tener un lugar que se sienta propio, a la sensación de desarraigo y desprotección de

¹⁴ La “Ley de víctimas y restitución de tierras y decretos reglamentarios” establece lo siguiente: ARTÍCULO 3°. VÍCTIMAS. Se consideran víctimas, para los efectos de esta ley, aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente, parejas del mismo sexo y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. A falta de estas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente. De la misma forma, se consideran víctimas las personas que hayan sufrido un daño al intervenir para asistir a la víctima en peligro o para prevenir la victimización. La condición de víctima se adquiere con independencia de que se individualice, aprehenda, procese o condene al autor de la conducta punible y de la relación familiar que pueda existir entre el autor y la víctima.

quien ha perdido el espacio que era suyo. A diferencia de las demás, la última viñeta de la página muestra a una mujer, cuya imagen apreciamos con claridad, que dirige su rostro hacia atrás, justamente volcando su mirada hacia ese pasado que nosotros no podemos ver pero ella sí, casi como el ángel de la historia que Walter Benjamin (2010) ve en el *Angelus Novus* de Klee. En el cuadro del cómic, la víctima toma esta posición para dar testimonio. Nosotros vemos el fondo blanco, pero ella ve el trauma colectivo del pasado.



Imagen 3. CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018, p. 29).

En *La Palizúa*, hay un narrador testigo personificado en una mujer que nos cuenta la historia de su comunidad a través de su historia personal, de sus relaciones familiares y de sus vínculos con el territorio y sus habitantes. Este personaje ficticio basado en la combinación de varios personajes reales, según explicaron los investigadores, es quien focaliza la trama (Bal, 2014), y a través de sus ojos nos adentramos en la historia. En primer lugar, el hecho de que la narración sea en primera persona crea un vínculo afectivo con el lector, aunque a la vez ese “yo” enfatiza la alterización de la víctima como tal. Los dibujos vehiculan corporalmente la materialización del dolor en su mirada y representan al personaje como una virgen dolorosa en un acercamiento extremo al rostro. Los ojos de la víctima mientras ella está mirando el pasado quedan enfatizados como depositarios simbólicos, sacralizados, de todo ese sufrimiento, como observamos en la Imagen 4.

Entre 1981 y 1982, cuando llegamos a esta zona, nosotras dos éramos niñas y vivimos aquí todo el tiempo que La Palizúa existió.



Imagen 4. CNMH. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018, p. 18).

En las viñetas de la Imagen 5, vemos primero la cámara y después a la testigo tomando asiento para declarar. Tal y como lo dice en el último cuadro, “hemos vivido todo lo que aquí ha pasado” (p. 19): ella estuvo presente en los orígenes de la comunidad, la vio organizarse, resistir ante las dificultades y fragmentarse a causa de la violencia paramilitar. Ahora está de vuelta y ha tomado el lugar de la voz que habla por otros, y que a través de la ficción que se crea con su personaje, cuenta lo que ella y a quienes representa vivieron. Giglioli (2017, p. 6) se pregunta justamente “¿Quién habla en su nombre, quién tiene derecho a hacerlo, quién la representa, quién transforma la impotencia en poder?”. Cuestionar lo dicho por una víctima sería prácticamente una afrenta a su herida. Su poder narrativo se enfatiza en el acto mismo de plantarse y presentar testimonio.

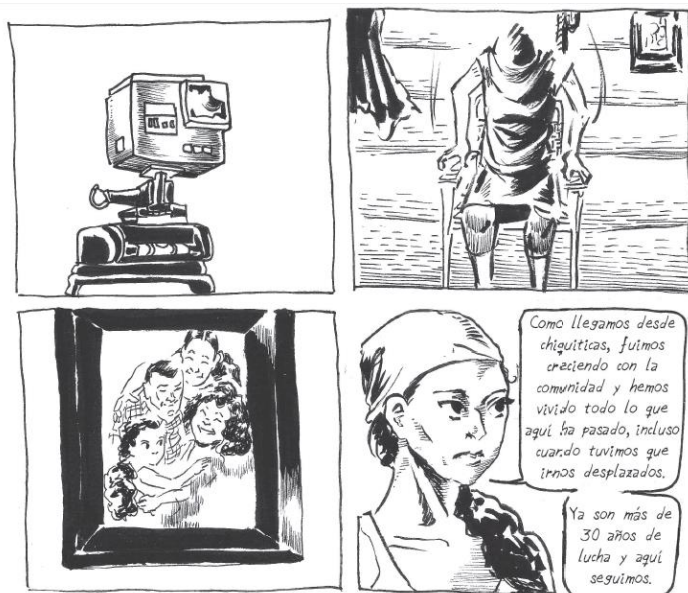


Imagen 5. CNMH. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018, p. 19).

En estas performatizaciones del testimonio se subraya que las víctimas retratadas son una combinación totalizadora de las dos acepciones que Giorgio Agamben (2009) retoma de la palabra testigo. Por un lado, están en la posición de

un tercero (*terstis*) porque hablan por otros frente a una situación que involucra a diferentes partes; por otro lado, también son testigos en tanto sobrevivientes del hecho violento del desplazamiento y el despojo (*superstes*). En las diferentes entrevistas que realizamos, tanto a los investigadores, como a uno de los historietistas, todos resaltaron la importancia de los encuentros con las comunidades y sus líderes para recoger sus historias, no solamente aquellas ligadas a las circunstancias del conflicto en las que se han visto envueltos, sino las que los han definido como colectivo. Esto supuso que los investigadores del CNMH formaran a miembros de la comunidad como “gestores de memoria”, para que ellos mismos llevaran a cabo las entrevistas, y fueran ellos quienes propiciaran la conversación y activaran el recuerdo. El problema aquí es que estos gestores de memoria son juez y parte.

La fetichización de la herida en el cuerpo de niñas y niños

La insistencia en ambos relatos en el dolor sufrido por las comunidades y en la responsabilidad de éstas y de sus hijos, representados como niños, para reconstruir su tierra es notable: con la condición de víctima también los niños heredan la obligación de reconstruir lo que ya habían construido sus padres y que los actores armados destruyeron. La representación de la niñez de la mujer protagonista de *La Palizúa* cuando vivió los hechos (Imagen 6) remite a la inocencia junto con su hermana: ella empieza y termina la historia, y se revela como uno de los sujetos focalizadores sobre los cuales está localizada la atención del argumento. Reiteradamente, se narra desde el cuerpo infantil de la víctima, con su historia familiar interrumpida, la precarización de su vida a causa del intempestivo cambio de lo rural a lo urbano y con la lucha por la recuperación de la identidad campesina en la que se criaron.

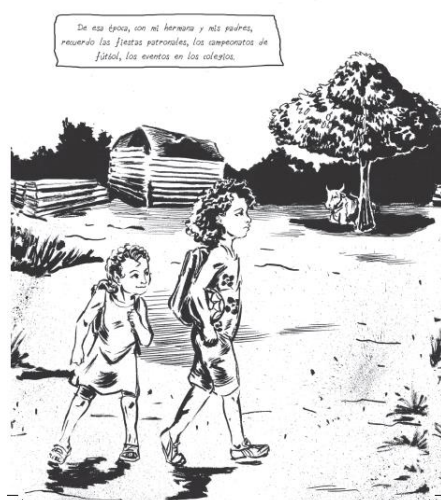


Imagen 6. CNMH. *La Palizúa*. *Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018, p. 24).

Su niñez conecta, argumentativamente, con el papel de los niños que aparecerán al final del capítulo, cuando ella ya es adulta, para subrayar la circularidad de la historia: los niños, dirá, son fundamentales para la reconstrucción y que es necesario que vivan en el territorio para aprender a amarlo: “Es más fácil que el niño quiera quedarse en la tierra cuando crece allí porque es el lugar donde ha vivido y ha estudiado... no es lo mismo un niño que vive en el pueblo y que en vacaciones viene hasta el terreno” (p. 67). Los niños y niñas fueron la esperanza de la fundación y por lo tanto, también lo son de la refundación. En la última página se dará el encuentro entre las dos hermanas separadas por el conflicto.

En estos cómics de no ficción hay varios pasajes que parecerían contradecir que “la posición victimista excluye cualquier visión de futuro” (Giglioli, 2017, p. 7), pero tener sueños, lejos de empoderar, neutraliza su agencia como sujeto político. En la construcción misma de las obras, en las estrategias investigativas utilizadas por los funcionarios del CNMH, y posteriormente en la elaboración del guion y de las imágenes, hubo una intención clara de preguntar a las víctimas qué deseaban ellas para su futuro como colectivo. La pregunta siempre genera respuestas que plasman deseos como la vida digna, la mejor educación, o la no repetición de los hechos, pero se fetichizan en el dolor de los niños como cuerpo.

Un caso claro lo encontramos en *Sin mascar palabra* en la secuencia que se desarrolla cuando los investigadores llegan a la escuela de la vereda (Imagen 7), construida por los primeros pobladores y donde estudiaron sus hijos, ahora adultos. La profesora autoriza, de nuevo, la figura del investigador como *intruso benefactor* (Balló y Pérez, 2014): “Me parece muy importante que estén realizando un ejercicio de reconstrucción de la memoria” (p. 22) y acto seguido agrega: “Mirar el pasado es lo que nos permite avanzar hacia el futuro y vivir en el presente” (p. 22). La docente funge como una especie de oráculo que representa los deseos de la comunidad proyectados hacia el futuro, sin dejar de recalcar la importancia del ejercicio de recolección de los testimonios y de cómo éste les beneficiará.

A continuación, uno de los habitantes, en su condición de víctima y guía del recorrido a los visitantes de Bogotá, ocupa el mismo espacio discursivo y, mientras recuerda sus días en aquella escuela cuando él mismo era un niño, subraya la importancia de la formación de los menores: “Pienso que el desarrollo de una comunidad está en la educación. Que nuestros hijos estén mejor educados es la forma de lograr mejores cosas” (p. 24); y después insiste sobre el régimen afectivo comunitario, no individual: “Lo importante es que no hemos perdido las ganas ni el sentido de pertenencia. Somos de esta tierra y luchamos por esto” (p. 24).



Imagen 7 CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018, p. 24).

En la página siguiente del cómic aparecen niños jugando, mostrando la escuela como un espacio adecuado y beneficioso para ellos. Anochece y entonces, con imágenes oscuras, es cuando vemos la primera pregunta de todo el cómic sobre el desplazamiento forzado, enunciada por uno de los investigadores que están haciendo el recorrido: “¿Cuándo aparecieron entonces los grupos armados?” (p. 26). El primer testimonio sobre la memoria del pasado es el rostro oscuro, a contraluz, de uno de los habitantes que están dando el recorrido, que fue testigo de aquellos acontecimientos. Es en este punto donde comienzan escenas de los recuerdos de su dolor que están dibujadas como esbozos en grisalla que sucedieron en junio de 1995. No identificamos qué personaje está narrando, pues los bocadillos de texto son un rectángulo colocado en la parte superior de la viñeta, no atribuido a ningún narrador en concreto: “Ay si esa cancha hablara sobre los muchachos que tiraron boca abajo al piso y con las manos hacia atrás”; “A la voluntad de Dios que no les pasó nada”; “Dolorosamente nos tocó salir con dos días de plazo” (p. 28). Aquí el dolor rememorado se va transformando en un afecto que se vive en el cuerpo de los jóvenes del pasado y que se extiende a toda la comunidad en el presente, como herida no sanada. Una de las habitantes hurga en la herida aún no sanada: “Hay muchos desplazados que no van a pedir ayuda porque son personas que han quedado muy adoloridas y asustadas” (p. 29).

En la página siguiente la narrativa de dolor se coloca de nuevo sobre niños que fueron testigos del trauma, pero que no pueden recordarlo (Imagen 8): “Los niños chiquitos que salieron cargados no sabían qué estaba pasando” (p. 30); “pero

los que los llevábamos cargados entendíamos todo ese dolor” (p. 30). En la página 31 sigue la narrativa de dolor heredado: “Ahora esos niños crecieron” (p. 31); “20 años después, ¿cómo les explica uno lo que pasó?” (p. 31) y uno de los más ancianos dice: “eso quiebra al más berraco”, refiriéndose a que la herida aún no está cerrada y afecta incluso al más fuerte. Los niños son una clave narrativa para fungir como costura entre el trauma y la reconstrucción, entre ayer y mañana.



Imagen 8 CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018, pp. 30-31).

A lo largo de todos los ejemplos anteriores encontramos procesos de fetichización del dolor de los niños como herida de la comunidad. Como explica Sara Ahmed¹⁵ (2017, p. 66), la “fetichización de la herida” se da cuando las demandas políticas se desplazan en demandas por las heridas sufridas en contra de alguien o algo: la sociedad, el Estado, las clases medias, los hombres, las personas blancas (Ahmed, 2017; Brown, 1995) lo cual es un rasgo crucial para la “cultura testimonial” (Ahmed y Stacey, 2001). En este caso, la apelación continua a los traumas infantiles transformados en heridas simbólicas funciona narrativamente como un tránsito entre los niños del pasado, ahora adultos, y los niños del presente, en cuyas manos está depositada la esperanza.

El señalamiento de los perpetradores

Diferentes actores han sido responsables de los crímenes cometidos en contra de estas comunidades, empezando por los grupos armados de guerrilla y

¹⁵ Ahmed retoma la lectura que Wendy Brown (1995) hace del modelo de Nietzsche (1969) sobre el resentimiento.

paramilitares; así como por el Estado, representado en el ejército y otras instituciones; llegando hasta miembros de la propia comunidad coludidos con los agentes antes mencionados. En varios ejemplos se visibiliza e identifica por su nombre a los perpetradores.



Imagen 9. CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018, p. 34).

La Imagen 9 muestra a Salvatore Mancuso, comandante del grupo paramilitar Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), que se desmovilizó en 2005 en el proceso de Justicia y Paz y luego fue extraditado a los Estados Unidos junto con otros jefes de la misma organización acusado de numerosos delitos, entre ellos narcotráfico. Éste es uno de los ejemplos en los que el cómic documental usa recursos externos como estrategia para aportar verosimilitud a la narración, puesto que utiliza su declaración de 2011 obtenida de fuentes secundarias, en la que menciona a la región de las Tulapas como centro fundamental para el ingreso de estos grupos a la zona del Urabá antioqueño, además de haber sido tierras obtenidas de manera fraudulenta y con el uso de violencia. Lo vemos cabizbajo, digno en cierto modo, pero avergonzado, con los ojos vacíos.

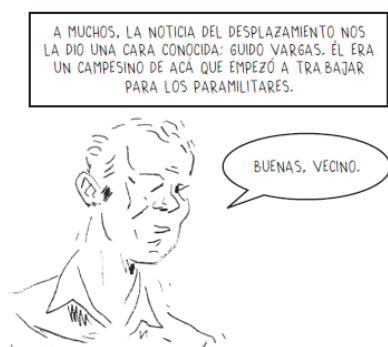


Imagen 10. CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018, p. 44).

Por otro lado, la Imagen 10 presenta la otra cara del perpetrador, ésa que viene desde adentro: Guido Vargas, un miembro de la comunidad que colabora con los paramilitares para sacar a sus coterráneos con amenazas e intimidaciones, algo así como un Hermes al servicio de los grupos armados y la corrupción del Estado. En el cómic se enfatiza que la imagen no se presenta como una traición, sino como una consecuencia de diferentes factores, entre ellos la falta de respuesta del Estado frente a las acciones del paramilitarismo y la imposibilidad de otros modos de subsistir. Sin embargo, es notable cómo los que tienen la mácula manchada sí son nombrados e identificados, pero son justo aquéllos a quienes no se les toma una declaración directa, sino mediada por un documento. El personaje tampoco tiene los ojos dibujados, lo que le resta expresividad.

El papel del ejército como cómplice queda muy difuso y no se señalan responsables. El narcotráfico prácticamente no se menciona. El que permanece como un personaje colectivo inmaculado, donde no hay nombres propios, es la propia comunidad como víctima, ante la mirada aparentemente neutra del investigador como testigo del presente.

En el capítulo 2 de *La Palizúa* que comprende el periodo entre 1984 y 1996, en una de las viñetas, la narradora habla sobre las marchas de campesinos que presencié cuando era una niña y que se extendieron por diferentes zonas de la costa atlántica colombiana. Estas manifestaciones se hacían para protestar por los asesinatos de líderes campesinos, dado que la fuerza pública no les ofrecía ninguna garantía de protección.

La situación, lejos de solucionarse, se ha agravado en el presente, pero en el cómic no se apela a que la población actual se manifieste para protestar, como si en el presente no sucedieran asesinatos. Como dato, en lo que va del año 2020 se ha registrado un centenar de asesinatos de líderes sociales y defensores de derechos humanos, muchos de ellos de origen campesino, afrodescendiente o indígena (DW, 2020).

Ahora bien, los asesinatos no sólo ocurren en las comunidades: veinticuatro ex integrantes de las FARC que se habían acogido al acuerdo de paz con el gobierno colombiano también han sido asesinados en 2020. Esta cara de las historias no forma parte las narrativas de compensación, concentradas en el mundo focalizado por la víctima. Los regímenes afectivos se construyen y sostienen únicamente desde la subjetividad de la víctima, lo cual excluye a todos los otros actores de la posibilidad de manifestar sus afectos y emociones.

Autores como Torralba (2015), refiriéndose al caso colombiano, alertan que ocultar deliberadamente el relato de un actor o magnificar determinadas voces son modos de perpetuar el conflicto. Lo difícil, parece ser crear “una sinfonía donde todas puedan tener su ubicación, orquestar un coro de voces que no chirrien entre sí”. (Torralba, 2015, p. 325).

La víctima, el territorio y el mapa

El territorio funge como lugar donde se suscitan los recuerdos de dolor, pero también como espacio por reconquistar dentro de la narrativa de la víctima. En la Imagen 11, perteneciente a *La Palizúa*, Camilo Aguirre dibuja a la protagonista del cómic en una escena en donde predomina la amplitud del territorio en contraste con la pequeñez de ella. A su alrededor vemos animales y vegetación, y detrás, hay una cerca y una construcción en madera. La importancia que se le confiere al espacio en esta imagen muestra a la víctima en el lugar que ha recuperado, en el sitio al que pudo volver después del destierro. En los globos de texto la mujer expresa miedo de que la tragedia se repita, pero al mismo tiempo manifiesta su necesidad y su deseo, que son por extensión los de su comunidad. En este sentido, al hablar del futuro la víctima se refiere a la falta, a la necesidad, justo lo que señala Giglioli (2017): “«eso que necesito» se define entonces en términos de «eso que me ha sido negado»” (p. 7).



Imagen 11. CNMH. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018, pp. 60-61).

En el caso de *Sin mascar palabra*, la apropiación se va desarrollando a través del trazado del mapa por parte de la comunidad. Uno de los puntos de partida para la investigación que precedió al cómic documental fue el establecimiento de un recorrido y la creación de un mapa. En la Imagen 12 se muestra una parte del proceso de construcción del mismo. En las viñetas vemos representados algunos miembros de la comunidad de Tulapas alrededor de la mesa, junto con los investigadores. Incluso se invita a los niños a participar en el dibujo, lo que remarca el argumento que referimos del personaje de Bastian en *The Neverending*

Story, que con sus acciones sobre el libro en el plano real puede cambiar el destino de Fantasía. Sólo que aquí se exalta el carácter colectivo y compartido de la acción. Así como recorremos el mapa con la mirada, también lo hacemos al pasar cada página, a manera de paradas que nos sugiere el relato para conectar la sucesión de hechos. El acto de dibujar el mapa incluye también a los investigadores.



Imagen 12. CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018, p. 10).

En las viñetas que conforman la Imagen 14 se aprecian algunos detalles del plano. Su elaboración está acompañada de la palabra que va narrando y configurando los espacios. Los dibujos de casas, árboles, carreteras, son hechos de forma sencilla, infantilizada: los trazos no son los de un dibujante experto, pero ellos tienen el conocimiento acerca de cómo se distribuye el área; las distancias, direcciones, accidentes del paisaje, incluso los propietarios de cada vivienda quedan señalados ahí: éstos se muestran más grandes que el resto por su significado dentro del relato y el recorrido que van a emprender.

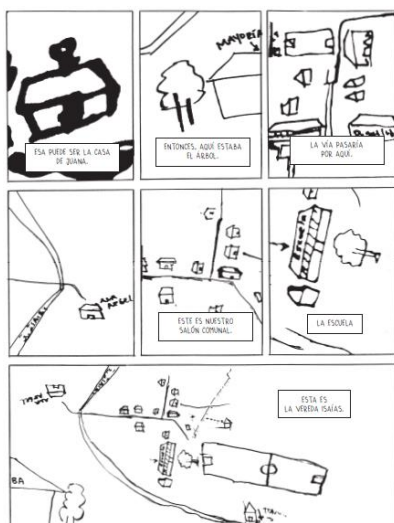


Imagen 13. CNMH. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018, p. 9).

A pesar de que los mapas de *Sin mascar palabra* son obra de la comunidad, están guiados por las preguntas de los entrevistadores, y esto condiciona la selección de los lugares que se representan y la forma en la que éstos son representados. La agencia de las víctimas es activada y compartida con la llegada de los entrevistadores que construyen la narrativa. Michel De Certeau (2007) plantea que el mapa es el resultado de operaciones históricas que inciden sobre lugares propios, y en esta dinámica colonizan las imágenes que los producen y las hacen desaparecer poco a poco. El espacio se convierte en una “experiencia existencial” (2007, p. 130), en este caso en el sentido más práctico del término, ya que ese paisaje narrado es donde transcurre la existencia misma, tanto en el presente como en la memoria comunitaria, como en la proyección de futuro, pero también es el espacio recorrido por los investigadores y donde se recoge el testimonio. El modo en que está representada la relación de los habitantes con el territorio subraya de nuevo la propia circularidad del argumento en un eterno retorno volcado en la reconstrucción y atestiguado por los investigadores en su *interacción performativa* con la comunidad (Mickwitz, 2016).

Esta activación de la memoria suscitada en el marco de la investigación plasmada en un mapa, y después en un cómic, obedece también a la necesidad de generar un producto que pueda materializar sobre una superficie tangible las medidas de reparación simbólica que dicta la ley. Giglioli (2017) ve el problema de la memoria en relación con las víctimas como una obsesión, o incluso como un *deber*. Recordar y visibilizar las memorias del conflicto armado en Colombia se ha convertido en el nuevo régimen discursivo de la “paz” en una obligación, en un mandato que se debe cumplir. “Reparación” es un significante que absorbe toda la violencia y la direcciona no sólo hacia el cuerpo de la víctima, sino que la materializa en el cómic mismo como soporte. Ahora bien, no siempre los procesos son tan largos como en estos cómics: en muchos casos las medidas de reparación simbólica que se llevan a cabo con las diferentes comunidades son “medidas express”, como lo sostuvo Nury Martínez en una de las entrevistas. Es decir, la reparación debe ser rápida y efectiva en términos del producto obtenido y de la satisfacción de quienes la reciben, para que así se pueda pasar a la siguiente víctima, a la siguiente comunidad en espera de una respuesta del Estado a sus reclamos sobre las heridas sufridas.

Siguiendo a Foucault (1992b), las estrategias de poder, sean las que sean, terminan siempre en la generación de un producto: “el poder produce, produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción” (Foucault, 1992b, p. 198). Strejelevich (2016) apunta que en una época como la nuestra, de “exacerbación memorialística” (p. 29), sería necesario “impedir que se instalen formas estereotipadas del recuerdo”.

Conclusiones

La realización y difusión de cómics de no ficción por parte de las instituciones de gobierno colombianas constituye en sí la articulación de un ritual de verdad que se conecta con el sistema que lo produce y con el régimen visual en el que se inscribe. Por un lado, son fruto de un sistema político social que ha establecido la cultura de la compensación del dolor como uno de los paradigmas para activar una nueva narrativa hegemónica de Estado que gira en torno al significante “paz” y está sostenida en los significantes “posconflicto”, “víctima” y “reparación”. Por otro lado, se sustenta en un régimen escópico que relaciona el cómic de no ficción con la narración periodística y autoral del trauma del conflicto, lo cual es ambiguo para la sociedad civil en términos del lugar de enunciación desde el cual el relato ejerce la política de la verdad – parece el del periodismo, pero no lo es – a través de un formato que se aleja de la pomposidad y aspecto legal de un documento oficial.

Tanto la *narrativa de paz* como el formato *cómic de no ficción* son mecanismos de seducción, para decirlo con Gramsci (2000), que fortalecen la sedimentación en la sociedad civil de un nuevo régimen hegemónico. Esta estrategia sepulta el régimen hegemónico anterior, que sobredimensionó durante décadas la violencia del narcotraficante o del terrorista como sujetos antagónicos a los intereses del Estado. La víctima en el régimen hegemónico de la paz es una totalidad mítica que ocupa el lugar discursivo del narco en los regímenes precedentes.

El análisis de los cómics de no ficción *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018) y *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas* (2018), generados en el “posconflicto”, evidencia que la narrativa respecto a la construcción de verdad coloca a la víctima como aquella que ostenta el estandarte de señalar qué es verdadero – y qué no lo es – de forma totalizadora (hablando por ella o por su comunidad), lo que excluye a cualquier otro actor de esta tarea. Por ello, aunque en los cómics que analizamos hay voces múltiples, éstas no construyen una verdadera orquesta. El único dolor legítimo es el de la víctima desde la perspectiva de ésta y sacralizado en una ritualización de su testimonio. El régimen afectivo se construye sólo desde las emociones de las víctimas.

Este sobredimensionamiento de la víctima la subsume en una triple dinámica: por un lado, el dolor queda fetichizado en su cuerpo, y especialmente en el cuerpo vulnerable de los niños, con lo que la demanda política se desplaza en una demanda por la herida sufrida y heredada, hasta el grado de que la identidad misma de los sujetos colectivos se sostiene en el recuerdo del sufrimiento como algo perpetuo y transmisible generación tras generación y tangible en los cuerpos. Esto eleva narrativamente a la víctima como un héroe sin acto heroico, un héroe que no actúa sino que recibe el dolor sobre su cuerpo.

En segundo lugar, tanto la refundación de la patria por parte de las víctimas en una Eneida sin épica, como el valor de empezar de cero de *The Neverending Story* son argumentos universales que enfatizan a el deber moral de los desplazados como responsables de reconstruir su futuro sin apoyo de las instituciones de gobierno. Estas narrativas circulares contribuyen a emplazar a las víctimas en un lugar del cual no pueden salir, dejándolas subsumidas en la misma situación de vulnerabilidad que se pretende combatir.

En tercer lugar, el relato subraya la sujeción de las víctimas a la ley, y las dota, como personaje colectivo, de una bondad y un espíritu comunitario tan grande y tan afectado por el dolor, que se desactiva narrativamente su agencia política para utilizar mecanismos como la protesta o la organización, a la vez que remarca un cuerpo comunitario que establece la ausencia de líder. Los relatos activan, a la vez, subjetividades que les podrían permitir a los sujetos usar el testimonio como un agenciamiento, como resistencia; pero las narrativas, en cuya construcción ellos en el fondo no tienen incidencia, no les dan la fuerza discursiva para salirse del redil construido para ellos en el marco de la forma en que se llevan a cabo las políticas de compensación que establece la “Ley de Víctimas”.

El Estado, entendido como las instituciones de gobierno, es aparentemente invisible; pero si examinamos cuidadosamente, no hay una posición definida acerca de su participación en los casos de desplazamiento forzado, lo cual en realidad ya supone un modo de representarlo. En contraste, el Estado posterior a la “Ley de Víctimas” aparece elevado como salvador tras bambalinas: es el héroe invisible personificado en los investigadores del CNMH, únicos representantes del cuerpo del Estado en el cómic.

Las narrativas de compensación, en suma, generan la impresión de una superficie corporal, de forma que el mundo narrativo se moldea y se narra como un cuerpo, el de la víctima. Al fin y al cabo, es imposible liberar a la *verdad narrada* del *poder* que le da forma, de la institución que la transforma en producto, en el que trasmina también su propia agenda. Consideramos que estos productos contribuyen a fijar una nueva narrativa, la del “posconflicto”, que elimina los imaginarios del narcotráfico que alimentaron las narrativas de la violencia en Colombia, y en cambio subraya el dolor sufrido por las víctimas del conflicto armado, pero a la vez las desactiva políticamente, pues el dolor del cuerpo se traslada en el dolor de la comunidad como cuerpo, y en el dolor de un país como cuerpo. En última instancia las narrativas de compensación del dolor apelan a la reconstrucción del cuerpo adolorido del Estado pero sin propiciar un verdadero ejercicio de reconciliación, para el que sería necesaria la figura del victimario, incluido el Estado, que se evita a toda costa.

Bibliografía

- ALTO COMISIONADO DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LOS REFUGIADOS. "Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2018". ACNUR, 2019.
- AGUIRRE, Camilo. *Ciervos de bronce*. Bogotá, La Silueta, 2014.
- AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México, UNAM, 2017.
- AHMED, Sara – Jackie STACEY. "Testimonial Cultures. An Introduction". *Cultural Values* 5 (1), Lancaster University, 2001 (pp. 1-6)
- ARCHER, Dan. "An Introduction to Comics Journalism, in the Form of Comics Journalism", <http://www.poynter.org/latest-news/top-stories/> 2011, [fecha de consulta: 02/06/2020].
- ARCHER, Dan. "Drawing the News". <http://www.bbc.com/news/magazine-22247747> (Video, 23/04/2013) [fecha de consulta 02/06/2020]
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra, 2014.
- BALLÓ, Jordi – Xavier PÉREZ. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 2014.
- BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras I, 2*. Madrid, Abada Editores, 2010.
- BIRD, Elizabeth – Robert W. DARDENNE. "Rethinking News and Myth as Storytelling" en WAHL-JORGENSEN Karin – Thomas HANITZSCH (eds.). *The Handbook of Journalism Studies*. Nueva York, Routledge, 2009 (pp. 205-217).
- BROWN, Wendy. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton, Princeton University Press, 1995.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *Arraigo y resistencia. Dignidad campesina en la región Caribe (1972-2015)*. Bogotá, CNMH, 2015.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *La Palizúa. Ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá, CNMH, 2018.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *Sin mascar palabra. Por los caminos de Tulapas*. Bogotá, CNMH, 2018.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *No señor, guerrilleros no. ¡Somos campesinos y campesinas de Pichilín!* Bogotá, CNMH, 2019.
- CHUTE, Hillary L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge, Harvard University Press, 2016.
- COLLAZOS, Daniel. *Estado fallido*. Cali, Gobernación del Valle, 2018.
- CONDE ALDANA, Juan. "Del cómic a la novela gráfica: mutaciones editoriales de la historieta colombiana en el siglo XXI". *Mitologías Hoy*, Universitat Autònoma de Barcelona, n. 20, 2019 (pp. 61-77). <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v20-conde>
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Ciudad de México: ITESO-Universidad Iberoamericana, 2007.

- DW. EL MUNDO. "Colombia: Ya van 100 líderes sociales asesinados en 2020, según ONG". DW, 17 de mayo de 2020. <https://www.dw.com/es/colombia-ya-van-100-1%C3%ADderes-sociales-asesinados-en-2020-seg%C3%BAAn-ong/a-53474237> [fecha de consulta: 20 de junio de 2020]
- ELLERBY, Janet Mason. "Fiction under Siege: Rushdie's Quest for Narrative Emancipation in Haroun and the Sea of Stories". *The Lion and the Unicorn*, 22 (2) Baltimore, abril 1998. (pp. 211-220).
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos. "El capitán América nunca supo convencer a los malos. Leyendo en los cómics más allá de la adolescencia". En CONTRERAS, Fernando R. y Francisco SIERRA (coords.) *Culturas de guerra. Medios de información y violencia simbólica*. Madrid, Cátedra. 2004 (pp. 187-224).
- FISHER, Walter R. *Human communications as narration: Toward a philosophy of reason, value, and action*. Columbia, University of South Carolina Press, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992 (a).
- FOUCAULT, Michel. Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Madrid, Siglo XXI, 1992 (b).
- GIGLIOLI, Daniele. *Crítica de la víctima*. Barcelona, Herder, 2017.
- GRAMSCI, Antonio. *The Gramsci Reader. Selected Writings. (1916-1935)* Ed. David Forgacs. Nueva York, New York University Press, 2000.
- GUBERN, Román. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Península, 1974.
- HEREDIA RIOS, Elkin Andrés. "La Teoría del discurso de Laclau y su aplicación al significativo «la paz»". *Analecta política*, vol. 6, no. 11, julio-diciembre 2016. (pp. 283-304).
- JIMENEZ, Miguel – José Luis JIMENEZ – Andrés CRUZ. *Los Once*. Bogotá, Laguna Libros, 2014.
- KOTARBA, Joseph A. *Chronic Pain: Its Social Dimensions*. Beverly Hills, Sage, 1983.
- LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LEY 975 de 2005, *Centro por la justicia y el derecho internacional*, https://www.cejil.org/sites/default/files/ley_975_de_2005_0.pdf [Fecha de acceso 6/10/2019].
- LEY 1448. *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras y decretos reglamentarios*. Colombia, 10 de junio de 2011
- MECHLING, Jay. *Homo narrans across the disciplines*. *Western Folklore*, 50, 1991. (pp. 41-52).
- MELERO DOMINGO, Javier. "Footnotes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico". *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 18, nº 2, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2012. (pp. 541-561).

- MICKWITZ, Nina. *Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *On the Genealogy of Morals y Ecce Homo*. Nueva York, Vintage, 1969.
- NÚÑEZ, María. *Miradas desde el cómic documental a problemáticas sociopolíticas en Colombia*. Caminos condenados y No soy de aquí como casos de estudio. Bogotá, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, tesis de maestría, 2017.
- OJEDA, Diana – Pablo GUERRA – Camilo AGUIRRE – Henry DÍAZ. *Caminos condenados*. Bogotá, Cohete Cómics, 2016.
- RALL, Hans-Martin – Amanda WANG ZIYAN – Wibke WEBER. “Comics Journalism: Insights into a New Genre”. *International conference in illustration and animation*. Barcelos, Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, 2013. (pp. 347-365).
- RICHARDSON, John E. *Analysing Newspapers. An approach from Critical Discourse Analysis*. Nueva York, Palgrave MacMillan, 2007.
- RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. “El periodismo cultural y la cómoda jaula de la cultura institucionalizada. Por un periodismo crítico ante la narrativa hegemónica”, en ÁNGEL, Johanna (coord). *Cultura y comunicación. Acercamientos críticos, narrativos y analíticos*, México, Secretaría de Cultura, Col. Intersecciones, 2017. (pp. 111-140).
- RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. “The Queen Without Kingdom: Vulnerability, Martyrization, Monolingualism and Injury Toward a Quechua-Speaking Woman Imprisoned in Argentina”, en HARMES, Marcus (ed.). *The Palgrave Handbook of Incarceration in Popular Culture*, Cham, , Palgrave Macmillan, 2020 (a). (pp. 319-330).
- RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. “Yalitzá Aparicio: la Cenicienta mixteca. Narrativas transmedia y lógicas hegemónicas de viralización”, en ÁNGEL Johanna – Joseba BUJ (coords). *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad*, México, Taurus y Universidad Iberoamericana, 2020 (b). (pp. 99-124).
- RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio y Federico MASTROGIOVANNI. “Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas”. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 58, 2018. (pp. 89-104). DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3098>.
- RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio y Federico MASTROGIOVANNI. “El cadáver narrado y fotografiado. Una relectura de la violencia en México más allá del narcotráfico y del Estado fallido”, en PEREIRA, José Miguel (ed.). *Buen vivir, cuidado de la casa común y reconciliación*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana / UNESCO, 2019. (pp. 113-130).

- RODRÍGUEZ NEIRA, Teófilo. "Poder y Saber (la Micropolítica Foucaultiana y la Práctica Escolar)". *Teoría de la Educación*, 7, Universidad de Salamanca, 1995. (pp. 163-181).
- RUIZ ROMERO, Gabriel. "Ser de verdad un desplazado: naturalización de la condición de víctima a través de las intervenciones legales post-conflicto en Colombia". *Disparidades. Revista de Antropología*, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, v. 70, n. 1, 2015. (pp. 51-75).
- SACCO, Joe. *Footnotes in Gaza*. Londres, Random House / Jonathan Cape, 2009.
- SOLA, Salomé – Gonzalo BARROSO. "El cómic de no-ficción como fuente para el estudio de los conflictos bélicos: Crónicas de Jerusalén". *Historia y Comunicación Social*. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 19, 2014. (pp. 231-248).
- SPIEGELMAN, Art. *Maus. Relato de un Superviviente*. Barcelona, PlanetadeAgostini, 2001.
- TORRALBA, Francesc. "Memoria histórica, reconciliación y postconflicto". *Ars Brevis*, Universitat Ramon Llull, n. 21, 2015 (pp. 321-333).
- TORRES, Fanny – Nathalia VILLAMIZAR – Diego SÁNCHEZ – Jeisson PORRAS y Jonathan RODRÍGUEZ. "La narrativa del conflicto armado interno en Colombia: una construcción política de la historia". *Razón Crítica*, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, n. 2, 2017, (pp. 51-77).
- TRINIDADE, Manuela. "Reorganizando la violencia: la "historia de éxito" colombiana y los límites del discurso del posconflicto". *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n. 121, 2019. (pp. 135-56).
- VARGAS, Sebastián. "Diana Ojeda, Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz. Caminos condenados. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Cohete Cómics, 2016. 86 páginas". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, v. 45, n.1, 2018. (pp.393-396).
- VILLA, Marcela. "ZEITGEIST: Cultura de la memoria y coyuntura política en Colombia". *Iberoamérica Social: Revista-Red De Estudios Sociales*, Sevilla, n. 1, v. 1, 2013. (pp. 68-75).
- WEBER, Wibke – Hans Martin RALL. "Authenticity in comics journalism. Visual strategies for reporting facts". *Journal of Graphic Novels and Comics*, Vol. 8, N. 4, 2017. (pp. 376-397). DOI: <https://doi.org/10.1080/21504857.2017.1299020>.
- WHITE, Hayden. "The value of narrativity in the representation of reality". *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 7, N. 1, 1980. (pp. 5-27).
- WITEK, Joseph. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson, University Press of Mississippi, 1989.
- ZAVALA, Oswaldo. *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México, Malpaso, 2018.

Entrevistas

AGUIRRE, Camilo. 15 de octubre de 2019. Audio, 1:17:50.

CULMA, Edinso. 30 de noviembre de 2019. Audio, 39:12.

GÓNZALEZ, Sofía. 29 de noviembre de 2019. Audio, 40:26.

MARTÍNEZ, Nury. 30 de noviembre de 2019. Audio, 39:45.

MORENO, Abel. 9 de marzo de 2020. Texto.

Sergio Rodríguez-Blanco

es doctor en Historia del Arte por la UNAM (Medalla Alfonso Caso) y licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Es académico en la Universidad Iberoamericana. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México. Ha publicado los libros *Ojos herejes* (Debate, 2019), *Palimpsestos mexicanos* (Centro de la Imagen, 2015) y *Alegorías capilares* (Trilce, 2011). Premio Bellas Artes "Luis Cardoza y Aragón" y Premio Nacional de Ensayo sobre fotografía. Estudia los cruces entre estética, política y discurso en la no ficción y la cultura visual.

Contacto: sergio.rodriguez@ibero.mx

Laura Andrade

es maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana y licenciada en Lengua castellana, Inglés y Francés por la Universidad de la Salle de Bogotá. Forma parte del proyecto de investigación "Narrativas, periodismo y regímenes discursivos de la cultura" de la Universidad Iberoamericana, dirigido por el Dr. Sergio Rodríguez-Blanco. Realizó una estancia en el Lycée Jacques Monod en Lescar, Francia (2014). Se especializa en narrativa gráfica y memoria.

Contacto: lauracatalinaandrade@gmail.com

Recibido: 30/12/2019

Aceptado: 08/06/2020