

ISSN: 2683-3247

# HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 2 NÚM. 4  
JULIO-DICIEMBRE  
2023



UANL®

CENTRO  
ESTUDIOS  
HUMANÍSTICOS

# Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

**Figuraciones distópicas y civilizaciones perdidas  
en la Colombia post-acuerdo: Liborina de Luis  
Echavarría Uribe**

**Dystopian Figurations and Lost Civilizations in  
Post-Acord Colombia: Luis Echavarría Uribe's  
Liborina**

Francesco Di Bernardo  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Puebla, México  
[orcid.org/0000-0002-9972-4003](https://orcid.org/0000-0002-9972-4003)

**Fecha entrega:** 18-12-2022 **Fecha aceptación:** 20-02-2023

**Editor:** Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

**Copyright:** © 2023, Di Bernardo, Francesco. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



**DOI:** <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas2.4-49>

**Email:** [francesco.dibernardo@outlook.com](mailto:francesco.dibernardo@outlook.com)

**Figuraciones distópicas y civilizaciones perdidas  
en la Colombia post-acuerdo: *Liborina* de Luis  
Echavarría Uribe**

**Dystopian Figurations and Lost Civilizations in  
Post-Acord Colombia: Luis Echavarría Uribe's  
*Liborina***

**Francesco Di Bernardo**  
**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**  
**Puebla, México**  
**Orcid: 0000-0002-9972-4003**  
[Francesco.dibernardo@outlook.com](mailto:Francesco.dibernardo@outlook.com)

Fecha de entrega: 08-12-2022 / Fecha de aceptación: 20-02-2023

**Resumen:** Situada en el año 2040, la novela gráfica *Liborina* (2020), de Luis Echavarría Uribe, aborda las problemáticas del conflicto colombiano a través de tropos de la ciencia ficción, representando una Colombia ucrónica en la cual el conflicto armado ha terminado en 1990 y la memoria de este ha sido cancelada del discurso histórico oficial. Sin embargo, centrándose en una expedición de un grupo de jóvenes antioqueños a un área rural destinada a proyectos de conservación y turismo, la novela revela el corazón de tinieblas oculto detrás de una aparente utopía. Escondida en la selva vive una comunidad utópica que, simulando ideales igualitarios, realiza rituales sangrientos que evocan las prácticas y la simbología del terror empleadas por los paramilitares en las zonas rurales del país,

epicentro del conflicto colombiano. El artículo contextualiza el análisis de la novela en el marco de lo que María Ospina define como “rural turn” (2017) en la cultura colombiana, es decir, una renovada atención en las obras culturales a las dinámicas sociopolíticas y económicas que se viven en las zonas rurales del país, y discute la emergencia de una novela gráfica que se aleja de las ambientaciones urbanas que han dominado el imaginario del comic colombiano. Siguiendo estas dos líneas, el artículo sostiene que *Liborina*, más allá de su premisa ucrónica, emplea y subvierte los tropos utópicos de la civilización perdida, y su variante inspirada por *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, y el tropo orwelliano de una distopía que se genera de la aplicación práctica de un proyecto utópico.

**Palabras claves:** Liborina; Echavarría Uribe; Novela Gráfica colombiana; Distopía; Utopía; Ficción especulativa

**Abstract:** Set in the year 2040, Luis Echavarría Uribe’s graphic novel *Liborina* (2020) deals with the issues of the Colombian conflict through science fiction tropes, representing an uchronic Colombia in which the armed conflict has ended in 1990 and in which the memory of it has been erased from the official historical discourse. However, focusing on an expedition by a group of young people from Antioquia to a rural area destined to conservation and tourism projects, the novel reveals the heart of darkness hidden behind an apparent utopia. A utopian community that lives hidden in the jungle and that feigns egalitarian ideals, is, in fact, devoted to bloody rituals that evoke the practices and symbols of terror used by the paramilitaries in the rural areas of the country, which is the epicenter of the Colombian conflict. The article frames the analysis of the novel in the context of what María Ospina defines as “rural turn” (2017) in Colombian culture, that is, a renewed attention in cultural works to the socio-political and economic dynamics that are experienced in rural areas of the country, and discusses the emergence of a graphic novel that moves away from the urban settings that have dominated the imaginary of Colombian comics. Following this framework, the present article argues that *Liborina*, beyond its uchronic premise, employs and subverts utopian tropes of the lost civilization, and its variant inspired by Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, as well as the Orwellian trope of a dystopia resulting from the practical application of a utopian project.

**Keywords:** Liborina; Echavarría Uribe; Colombian Graphic Novel; Dystopia; Utopia; Speculative Fiction

La primera novela gráfica del ilustrador y escritor colombiano Luis Echavarría Uribe, *Liborina* (2020), se centra en una premisa ucrónica: Colombia ha ganado el mundial de fútbol *Italia 1990* y, como consecuencia, el país atraviesa una ola de cohesión social que permite el fin del conflicto armado. Con el paso de los años, el conflicto desaparece de los discursos oficiales e históricos e incluso se desvanece de la memoria colectiva e individual de la población colombiana. Cinco décadas después de los eventos de 1990, en la mitad de los años 40 del siglo XXI, un grupo de tres jóvenes antioqueños, Martín, Raúl y Juliana, inspirados por la lectura de un libro que revela la existencia de un conflicto armado en el país, emprende una expedición a un área rural remota que el gobierno había destinado a proyectos de conservación y turismo. Sin embargo, según se relata en el volumen encontrado por los jóvenes, este territorio había sido, en realidad, unos de los epicentros del conflicto. Si bien, por un lado, el uso de la ucronía en la obra de Echavarría resulta “extraño para la literatura colombiana”, dado que “[e]xceptuando algunas obras que sitúan sus tramas ucrónicas por fuera de Colombia, en el país solo se encuentra un par de cuentos de este género” (Bastidas Pérez, 2021), por otro lado, dada su temática, la novela se escribe en una reciente tendencia del cómic colombiano de abordar la cuestión del conflicto armado.

En los últimos años diversos comics han enfrentado la tarea de lidiar con los acontecimientos traumáticos relacionados con la guerra interna. Entre las obras más destacadas se encuentran: *Ciervos de bronce* (2014) de Camilo Aguirre, centrado en la violencia contras las organizaciones sindicalistas por parte del Estado y de los paramilitares; *Los Once* (2014) de Miguel Jiménez, José Jiménez y Andrés Cruz Barrera, que relata la toma al Palacio de Justicia por

parte del organización guerrillera M19 en 1985; *Caminos condenados* (2016) de Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz y Diana Ojeda, que aborda la violencia, el despojo de tierras y el cercamiento de aguas en la región de los Montes de María; *Estado fallido* (2018) de Daniel Collazos que trata el tema del caso de los “falsos positivos”, las ejecuciones extrajudiciales disfrazadas de muertes en combate de inocentes injustamente acusados de ser guerrilleros por parte de integrantes del ejército colombiano. Estas publicaciones comparten no sólo el afán de denuncia de la violencia perpetrada por parte del Estado y de los paramilitares, sino también una forma narrativa inscrita en la tradición del comic de no ficción (Rodríguez-Blanco y Andrade, 2020: 121). Definida también como comic periodístico o documental, esta tradición se centra sobre todo en “the presentation of evidence” de un evento histórico violento y/o traumático, particularmente en contextos de conflictos armados (Chute, 2016: 2). Asimismo, el cómic documental, popularizado por autores tales como Art Spiegelman y Joe Sacco, reivindica el valor “of inventive textual practice [to] express trauma ethically” (Chute, 2016: 4).

A estas novelas se han sumado otros cómics patrocinados por instituciones estatales de justicia transicional, tales como el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), establecidas en el marco de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1448 de 2011, durante la presidencia de Juan Manuel Santos, con el papel de contribuir a perpetuación de la memoria histórica del conflicto y de la visibilización de las víctimas. Entre las publicaciones patrocinadas por el CNMH, destacan *La Palizúa: ustedes no saben cómo ha sido esta lucha* (2018) (con guion de Pablo Guerra y dibujos de Camilo Aguirre) y *Sin mascar palabra: por los caminos de Tulapa* (2018) (con guion de Pablo Guerra y dibujos de Camilo Vieco) que abordan

el desplazamiento forzoso de comunidades campesinas por parte de grupos paramilitares a través de la forma del cómic documental y del enfoque en el testimonio de las víctimas. Tales obras son “realizadas para cumplir las medidas de reparación simbólica con las comunidades que han sido catalogadas como víctimas por la Ley 1448” (Rodríguez-Blanco y Andrade, 2020: 128).

El respaldo de instituciones culturales del Estado a obras que abordan la temática del conflicto a menudo se inscribe en el marco de los discursos públicos alrededor del contestado concepto de posconflicto, término utilizado para señalar un parteaguas en la historia reciente de Colombia por efecto de la ratificación del acuerdo de paz entre el Estado y las FARC firmado en 2016. Este término, sin embargo, ha sido objeto de crítica, ya que, según la perspectiva de sus detractores, “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” (Rodríguez-Blanco y Andrade, 2020: 121) y oculta la continuación de las prácticas de violencia y desposesión por parte del conglomerado de intereses corporativos y paramilitares que afectan particularmente a las regiones rurales del país.

*Liborina* aborda específicamente los intentos de encubrimiento, en el debate público alrededor del posconflicto en Colombia, de las persistentes dinámicas del conflicto armado en las zonas rurales del país. Sin embargo, alejándose de la forma documental, la novela gráfica de Echavarría Uribe experimenta con los tropos de la narrativa de ciencia ficción, tales como ucronía, utopía y distopía. De esta manera, enmarcando el análisis de la novela en el reciente giro rural en la cultura colombiana, el presente artículo afirma que la novela propone una perspectiva crítica sobre el ocultamiento de las discusiones alrededor de las causas sociales del conflicto a través

de una reformulación de tropos de la narrativa de especulación. En lo específico, en el presente artículo se sostiene que la novela, más allá de su premisa ucrónica, emplea y subvierte los tropos utópicos de la civilización perdida, y su variante inspirada por *El corazón de las tinieblas* (1899) del escritor anglo-polaco Joseph Conrad, y el tropo orwelliano de una distopía que se genera de la aplicación práctica de un proyecto utópico. De igual manera, se afirma que *Liborina* expande el enfoque del cómic especulativo, normalmente focalizado en la ciudad, al situar la historia en un contexto rural, poniendo así en tela de juicio los discursos del conflicto que buscan ocultar las dinámicas de desposesión que continúan causando estragos sobre el territorio colombiano en el escenario de “post-acuerdo”.

### **La ciudad, el campo y el imaginario distópico**

Si bien el cómic posee una larga tradición en Colombia, es a partir de los años 80 y 90 con el surgimiento de publicaciones especializadas y fanzines, que el mundo del cómic colombiano “witnesses the replacement of nationalistic undertones by new themes such as urban protest, innovative treatments like science fiction, and the publication of theoretical and critical studies on comics” (Gómez Gutiérrez, 2017: 50-51). El conflicto interno, el narcotráfico y las desigualdades sociales comienzan a volverse temas centrales en el cómic y se empieza a experimentar con formas narrativas para intentar abordarlos. Entre estas, la distopía juega un papel crucial. Una gran parte de las figuraciones distópicas en el cómic colombiano tiene como enfoque la ciudad de Bogotá, como es evidenciado por Roncallo-Dow, Aguilar-Rodríguez y Uribe-Jongbloed (2019: 29) en su exhaustivo análisis y categorización de las diversas tipologías distópicas presentes en los recientes cómics colombianos:

quince de los cómics exponen un presente distópico [...] en los que los elementos característicos de la organización y la estructura social colapsan o se encuentran en estado de vulnerabilidad ante algún tipo de amenaza. En estos presentes, el caos generado por algún detonante plantea la situación conflicto que rige la historia que se enuncia. [...] De los documentos restantes, doce suceden en futuros en los que prima el caos y el conflicto [...]. Nueve de los veintiocho documentos gráficos revisados representan un modelo de distopía de fallo tecnológico, dando cuenta de escenarios en los que los principios de la organización y la estructura social se diluyen, dando paso a contextos en donde el conflicto se evade por medio de dispositivos represivos. El elemento fundamental del presente distópico en los cómics en que aparece la ciudad de Bogotá se basa en contextos en los que la disparidad social es la norma, la pobreza es marcada y la sociedad fragmentada (2019: 43-44).

El cómic distópico colombiano, en la manera tradicional de la narrativa de este subgénero de la ficción especulativa, se configura como un “prophetic vehicle [...] for writers with an ethical and political concern for warning us of terrible sociopolitical tendencies that could, if continued, turn our contemporary world into the iron cages” (Baccolini y Moylan, 2003: 2). Asimismo, la imaginación distópica dibuja un “mapa del infierno”, para parafrasear el uso que Baccolini y Moylan hacen de la expresión de Kingsley Amis (2003: 1), de la realidad sociopolítica colombiana. *Liborina* extiende dicho mapa del infierno tomando como eje central los espacios rurales del país, en donde se presenta con mayor intensidad una “interrelation of current wars [...], state policing, and the expansion of global capital” (Ospina, 2017: 250). Moviendo el enfoque de escenarios urbanos a un entorno rural y utilizando una representación naturalista del paisaje, la novela gráfica de Echavarría Uribe podría enmarcarse

en el creciente “giro rural” en las producciones colombianas de los últimos diez años.

Si bien el concepto de “rural turn” es acuñado por María Ospina con respecto a la tendencia del cine colombiano reciente, el enfoque hacia el mundo rural se puede rastrear también en otras formas culturales y se vincula a los fenómenos sociales, económicos y políticos que afectan áreas periféricas país. En estas zonas, la expansión del capital global en áreas rurales, a través de las prácticas del monocultivo, del extractivismo y del turismo, se ha cruzado con las dinámicas del conflicto, lo cual ha producido un crecimiento de la violencia militar y paramilitar (Ospina, 2017: 250).

En *Liborina*, este desplazamiento hacia los espacios rurales y la aproximación hacia la naturaleza es evidenciada desde las primeras páginas. Las viñetas iniciales, saturadas por ilustraciones del paisaje natural, relatan un viaje en autobús de los protagonistas hacia una zona rural de Antioquia. Durante una parada, los protagonistas deciden abandonar el viaje en autobús y adentrarse en la selva, por lo que en viñetas posteriores se relata el progresivo descenso de los protagonistas a un lugar selvático y misterioso. Si bien inicialmente aún se pueden percibir signos de “civilización”, tales como una granja de vacas y unos pilares de la autopista, la vegetación ilustrada en las viñetas se vuelve más densa e impenetrable y la tensión acerca de las intenciones y del destino final de los jóvenes crece. Es cuando los protagonistas se encuentran en el medio de la selva que el personaje que lidera la expedición, Martín, extrae de su mochila un libro con el título en francés de *La République des sables*<sup>1</sup> y afirma

---

<sup>1</sup> El título parece evocar un libro homónimo de Sophie Caratini (2003) sobre las luchas para la autodeterminación de una población del Sahara occidental en 1976, después del fin de la dominación española. Sin embargo,

que “[p]ara nadie es un secreto que Colombia pasó por una crisis social y política [...] [q]ue desencadenó una guerra a la que algunos llamaron conflicto armado, y otros, acciones antiterroristas” (17). De esta manera se aclara que el objetivo del viaje es la búsqueda de un pueblo que presenta rastros de la efectiva existencia de este conflicto, dado que, como afirma Martín en las viñetas sucesivas, “[...] para no perder el control político [...] taparon la cagada que hicieron en este pueblo, montaron mera película y atribuyeron la mitad a los terroristas y la otra, al invierno” (18).

La ubicación evoca dos cuestiones principales relacionadas con el conflicto. Por un lado, en línea con ficciones recientes sobre la violencia, por ejemplo, *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero o *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) de Daniel Ferreira, el pueblo rural epitomiza los espacios arrasados por las prácticas de terror de los grupos armados, por otra parte, el hecho de que los protagonistas se encuentren en un entorno natural designado por el Estado colombiano como parque turístico, evoca el encubrimiento de la violencia en las zonas rurales para garantizar inversiones capitalistas en estas áreas. De acuerdo con Ospina, los discursos entorno al posconflicto están en directa relación con “[...] official and investment tourism campaigns that promote rural regions for travel and development” (2017: 248). Por otro lado, el tema del viaje a un lugar remoto en búsqueda de una realidad desconocida reproduce además el tropo, inspirado por *Utopía* de Thomas More, de la expedición de un observador de nuestro mundo a un lugar desconocido que encarna la perfección utópica, o la pesadilla distópica, según la declinación del tropo.

---

en la novela gráfica de Echavarría Uribe no se aclara la referencia a este título.

## El tropo de la civilización perdida y el mito de El Dorado

El tropo de la búsqueda/exploración de una civilización perdida e/utópica se hace aún más explícito cuando los protagonistas llegan a un pueblo abandonado, cuyas infraestructuras se encuentran totalmente devoradas por la selva. Efectivamente, uno de los personajes, Juliana, compara el pueblo deshabitado a “ruinas de una civilización perdida” (37). Asimismo, la evocación de este tropo es reforzada cuando los protagonistas se adentran en las criptas de una iglesia situada en el centro del pueblo olvidado y encuentran pinturas rupestres, las cuales son interpretadas por Martín como “algo de una tradición indígena perdida” (53). Si bien el tema de la civilización perdida<sup>2</sup> que se populariza en la ciencia ficción del siglo XIX, ha sido sin duda inspirado por las interpretaciones antropológicas de esta época y por el imaginario de exploración de los *voyages extraordinaires* de Jules Verne, no obstante, también “inevitably referred to [...] colonial and imperial situations” (Rieder, 2008: 35). En el contexto colombiano, el tropo de la civilización perdida llama a la memoria el mito de El Dorado —aquella tierra prometida en algún lugar de Sudamérica—, intrínsecamente vinculado al proceso de conquista en América Latina y las “promises of immediate enrichment, either at individual, corporate or state level” a través del control imperialista y colonialista de una región rica en recursos (Varnava, 2015: 1). Asimismo, después de los procesos de independización del estado-nación colombiano, el mito de El Dorado sirvió como justificación para las prácticas extractivas del capitalismo durante la era del boom de exportación del siglo XIX (Mutis y Pettinaroli, 2016: 413-417).

---

<sup>2</sup> Llamado también de la “raza perdida”. Sin embargo, en el presente artículo se referirá a este como “civilización perdida”.

El mito de El Dorado es, asimismo, [r]elated to [...] utopias and dystopias”, dado que la utopía se vincula a la idea de “finding a space that can be converted into a paradise for its inhabitants (for both settlers and indigenous peoples)”, mientras que la declinación distópica se relaciona con “what results when such expectations go horribly wrong”. El Dorado, en otras palabras, se configura como una justificación para continuar las ‘imperial or settlement policies by arguing that with hard work the place will become valuable if not idyllic’ (Varnava, 2015: 2). Es este ideal eldoradista que subyace a los discursos post-conflicto y a “official and investments tourism campaings”, ocultando las nuevas prácticas de violencia contra comunidades rurales y defensores sociales en favor de un imaginario idílico de una nueva Colombia posconflicto que promueve las zonas rurales ‘for travel and development’ (Ospina, 2017: 248). La contradicción entre el discurso oficial en el cual las zonas rurales se presentan como un nuevo “Dorado” para la inversión y la realidad de violencia y despojo, es capturada por la respuesta de Martín al enterarse de los planes del gobierno de permitir a los pobladores desplazados por el conflicto de volver a su pueblo: “la idea era devolver a la gente, pero después de la cagada que les conté, no dejaron volver a nadie para tatarlo todo” (37). De esta manera las palabras del protagonista evidencian el fracaso de un “Dorado” fundado en el silenciamiento de la persistente violencia en estas áreas del país. Sin embargo, el uso del tropo utópico eldoradista contiene una subversión de este mismo ya que, de manera opuesta al mito de la rica ciudad perdida, el uso de este tropo en *Liborina* produce una crítica de las prácticas neocoloniales que se ocultan detrás del discurso oficial del posconflicto y de la retórica capitalista del progreso social y económico. De la misma manera, las imágenes rupestres que

los protagonistas descubren en unos túneles debajo de la iglesia del pueblo, en vez de representar escenas de progreso utópico, se centran en acontecimientos desconcertantes: uniformados armados, fosas comunes, cadáveres, personas que descuartizan cuerpos con machetes, etc. Las imágenes representan escenas reales de cualquier etapa del conflicto interno en Colombia dado que este se caracteriza, de acuerdo con María Victoria Uribe, “por actos de extrema barbarie entre los cuales se pueden mencionar las masacres, las mutilaciones corporales, las violaciones y la tortura” (2004: 56). Las ilustraciones rupestres, por ende, se relacionan con “símbolos y signos” que han caracterizado la expresión de violencia entre las partes beligerantes (Uribe, 2004: 43). No obstante, para los protagonistas de *Liborina*, que han crecido en un periodo de olvido forzado sobre el conflicto, la realidad de la violencia se traslada de la memoria colectiva a un nivel subconsciente, tal como evidencian las palabras de Raúl que afirma que “los patrones se me hacen familiares, pero no sé...” (53). Así como el tropo de la civilización perdida de la ciencia ficción del siglo XIX producía la irrupción del inconsciente colonial de esta época, su uso en *Liborina* produce una irrupción de los signos de la violencia todavía presentes a pesar de los discursos oficiales respecto al posconflicto. En la novela, el tropo de la civilización perdida como instrumento narrativo para confrontar la realidad del conflicto se vuelve aún más evidente cuando los protagonistas se encuentran con los pobladores de una comunidad desconocida y alejada que vive en el lugar que están explorando. La parte de la novela dedicada al encuentro con esta población se presenta como una reformulación de los temas e imaginarios de *El corazón de las tinieblas* de Conrad, novela que, de acuerdo con Lavender, puede leerse como una ciencia ficción debido su imaginario directamente

influenciado por narrativa de “alien encounters, evolutionary themes, strange landscapes, lost races, and technology” (2015: 16-17).

### **El corazón de las tinieblas**

Mientras exploran los túneles debajo de la iglesia del pueblo, los protagonistas son raptados, interrogados y drogados con burundanga por miembros de esta comunidad desconocida, en la cual un personaje llamado Albeiro parece jugar el papel de líder. Al despertarse descubren no sólo que han sido liberados, sino que las personas de esta comunidad han cambiado su actitud hacia ellos, tratándolos como huéspedes, ofreciéndoles comida y familiarizándolos con las costumbres y las actividades de la comunidad y sus valores aparentemente utópicos de igualdad y autosuficiencia. Superado el momento de desconfianza inicial, en una segunda fase el encuentro con la “civilización perdida” se desarrolla según del topos utópico del descubrimiento de una “[...] ‘perfect’ and ‘ideal’ society” (Varnava, 2015: 9) por parte de observadores externos. Si por un lado, “observation [...] is one of the ubiquitous [...] features of lost-race and lost-world fictions” (Rieder, 2008: 34), aquí la novela reproduce también la temática de Utopía de More, en el cual los exploradores se encuentran con una civilización utópica y perfectamente organizada según principios de igualdad. De esta manera, se presenta una subversión del tropo de la raza/civilización perdida, debido a que no es la conquista por parte de los exploradores que produce el resultado utópico. Por el contrario, cuando los protagonistas son traídos en presencia de una mujer que parece fungir un rol de responsabilidad dentro de la comunidad, es ella quien invita a los huéspedes quedarse en la aldea, sugiriéndoles integrarse en la comunidad. Sin embargo, en las viñetas sucesivas, en las cuales se ilustran el almuerzo y la conversación entre

los protagonistas, la mujer y otros miembros de la comunidad, se siembran las primeras señales de un posible desenlace distópico de la historia. La novela emplea la dimensión pictórica para señalar un posible nuevo giro de eventos: mientras la conversación prosigue, las imágenes se centran en primeros planos de los utensilios para comer, particularmente los cuchillos, en detalles de los pedazos sangrientos del lechón que los comensales están comiendo y de la mujer que se prepara a llevar a la boca un pedazo de la carne. Dichos detalles aparecen ominosos y generan una atmósfera de tensión y misterio. El clímax de la tensión quizás se produce cuando la mujer afirma que, aunque espera que se queden en la aldea, están libres de irse en cualquier momento. Las palabras de la mujer se sitúan en un globo que se sobrepone a la imagen de una máscara tribal demoniaca y amenazadora. Esta viñeta es un preludio a lo que los protagonistas descubrirán durante una fiesta organizada en su honor. Mientras que los pobladores están concentrados en las celebraciones, Raúl y Juliana se alejan y, adentrándose en la selva, se enfrentan a una escena horrorosa: unos hombres uniformados están atados y unas mujeres de la comunidad los obligan a actos sexuales con ellas. Sucesivamente, los hombres son descuartizados por otros miembros de la comunidad. Efectivamente, los pobladores capturan a hombres externos a la comunidad, los obligan a relaciones sexuales con las mujeres para asegurar la reproducción y continuación de la comunidad, y sucesivamente son asesinados. De esta manera, los protagonistas no tardan a darse cuenta del corazón de las tinieblas que se esconde detrás de la aparente utopía a la cual aspiran los miembros de este grupo. La comunidad, en realidad, se funda en el ejercicio de violencia y en rituales horribles que evocan las prácticas y los rituales macabros de los grupos armados durante el conflicto. Es en este momento que la

novela emplea los tema conradiano en el cual “‘Eldorado Exploring Expedition’ journeys [...] meet an untimely demise” (Varnava, 2015: 7). En *El corazón de las tinieblas* el desenlace distópico se centra en “Kurtz’s degeneration [...] whose obscene craving for wealth and power by any means dehumanizes the Africans, rendering them into savages, primitives, and cannibals as well as servants, prisoners, and slaves—alien to humanity” (Lavender, 2015: 29-30). Si Kurtz es una metáfora del colonialismo y su voluntad de expansión basada en la alterización del sujeto colonizado, en Liborina Albeiro, el líder de la comunidad, el cual domina sobre los demás pobladores a través de la imposición del terror, es una metáfora de las formas neocoloniales que se imponen en las áreas rurales de Colombia y que se manifiesta también a través del borramiento de las persistentes formas del conflicto. Igualmente, de forma similar a la novela de Conrad en donde el personaje de Marlow se vuelve consciente de que la supuesta civilización se basa en el deseo colonialista de sujeción del Otro, los protagonistas de Liborina comprenden que la comunidad utópica en realidad se asienta sobre la violencia y, por ende, que el discurso del posconflicto en realidad se basa en el encubrimiento de las injusticias sociales y de continuación de las dinámicas del conflicto.

Al escapar de este reino de terror, los protagonistas se encaminan a través de los túneles desde los cuales habían alcanzado al pueblo. Sin embargo, su fuga parece llegar a su fin cuando se encuentran con una mujer desnuda y armada con un machete, la cual los amenaza con “mocharles las patas” (126) y sucesivamente añade ilustraciones a las pinturas rupestres que dejan ver un macabro ritual de violencia que pone fin a la vida de los protagonistas. No obstante, en un giro de eventos, la mujer revela el dominio de terror de Albeiro y que ella y su amante, otra mujer, desearían escapar de la

aldea para “[...] empezar una nueva vida allá afuera” (135) y no tener que someterse al dominio de Albeiro que impone una forma de esclavitud a las mujeres, obligadas a reproducirse para la expansión y continuación de la comunidad. Así como Kurtz, en la novela de Conrad, impone a los nativos africanos la idolatría de la civilización occidental, Albeiro ha impuesto también la idolatría de las formas de violencia del conflicto como única forma de organización de la sociedad. De igual forma, en *El corazón de las tinieblas*, los contactos entre el colonizador (Kurtz) y los nativos colonizados “reads as a series of alien encounters” (Lavender, 2015: 28). Concibiendo la representación de la relación entre colonizador y colonizados como inspirado por el imaginario de la ciencia ficción del siglo XIX, Lavender afirma que lo que particularmente enmarca a los colonizados como “alienígenas” es su estatus de sin voz (2015: 29). Asimismo, en *Liborina* los que están sujetos al dominio de Albeiro aparecen a los ojos de los tres protagonistas como alienígenas exactamente por la falta de su voz. El silencio de los pobladores metaforiza el olvido de las víctimas silenciadas del conflicto y de los debates sobre la continuación de las prácticas de violencia y despojo en las zonas rurales de Colombia. Si la “historia nacional pre-1990 está ya olvidada [...] los protagonistas descubren que, bajo la tierra, como un subterfugio del lenguaje, quedan víctimas a quienes solo les ha quedado la violencia y el olvido estatal como estructuras de comunidad y como formas narrativas” (Bastidas Pérez, 2021). La parte final de la novela relata la persecución de los protagonistas por parte de Albeiro. Aunque los tres logran escapar, Albeiro mutila con el machete un brazo de Raúl. La parte final de la novela que ilustra la fuga y la persecución “toma la estructura de un *slasher*” (Bastidas Pérez, 2021), con las viñetas que se centran en detalles sangrientos.

Por ejemplo, la viñeta que ilustra la mutilación de la mano de Raúl por parte de Albeiro utiliza un fondo color rojizo con las siluetas de Albeiro blandiendo el machete que mutila a Raúl y otro personaje en el piso mirando, impotente, la escena. La viñeta sucesiva muestra un primer plano de la mano flotando en el aire y un chorro de sangre. El énfasis en detalles *gore* se configura como “sedimentos de un conflicto que reaparece como síntoma” (Bastidas Pérez, 2021). En este sentido, a pesar del éxito de la fuga de los protagonistas, el cuerpo mutilado de Raúl cristaliza la herida que cuestiones sociales no resueltas dejan en el cuerpo social de Colombia, una extremidad que todavía no ha dejado de sangrar a pesar de la firma del acuerdo de paz y de la inauguración de la época posconflicto.

### **El tropo orwelliano**

Sin embargo, las partes de la novela que se centran en el encuentro entre los protagonistas y la comunidad perdida no sólo reconfiguran el tropo especulativo de la civilización perdida sino que, al presentar el surgimiento de esta comunidad como el resultado de un proyecto “posconflicto” del gobierno, la crítica social de la novela se produce también a través del uso y reformulación de otro tropo clásico de la narrativa especulativa, en este caso de la ciencia ficción de la primera mitad del siglo XX: el tema orwelliano del proyecto utópico que sienta las bases de una sociedad autoritaria y de una realidad distópica. Efectivamente, la referencia al tropo orwelliano había sido ya evocada por Martín cuando comenta que el libro que ha inspirado la expedición reporta el fracaso del proyecto de repoblación forzada de esta área rural de Colombia como demostración de la pacificación del país. Martín describe el proyecto del gobierno en términos de “progreso orweliano [sic]” (38). Sin embargo, es específicamente

con el encuentro entre los protagonistas y la comunidad perdida que el tropo inspirado en la narrativa del escritor inglés es introducido de forma más directa ya que es la parte de la novela que se compromete concretamente con las formas de la distopía. En primera instancia, una de las actividades principales de la comunidad es la gestión de una granja de cerdos que evoca la clásica novela anti-totalitaria orwelliana *Rebelión en la granja* (1945). Sin embargo, la reformulación del tropo orwelliano se basa en la utilización de algunos temas derivados de *1984*<sup>3</sup>, tales como el borramiento del pasado, los hechos alternativos y el control social. En primera instancia, la novela se basa en una premisa orwelliana: la modificación y el borramiento de la historia. El conflicto ha sido borrado de la historia de Colombia y de la experiencia colectiva de sus habitantes tal como el pasado precedente a la instauración del INGSOC en *1984*, como recuerda el protagonista Winston al afirmar que: “[t]he past [...] had not merely been altered, it had been actually destroyed” (2013: 45). En realidad, el borramiento del pasado parece aún más profundo en *Liborina*. Si en el clásico distópico de Orwell, Winston retiene por lo menos la memoria, dado que confirma que “[f]or how could you establish even the most obvious fact when there existed no record outside your own memory?” (2013: 45), como mencionado anteriormente, enfrentando a la representación de las prácticas de guerra del conflicto en las pinturas rupestres, Raúl no logra asociarla, en su memoria, con un acontecimiento específico. Asimismo, *Liborina* recupera el tema orwelliano de los hechos alternativos. Cuando, en las fases iniciales del encuentro con la comunidad, los protagonistas

---

<sup>3</sup> En el presente artículo se usa la versión en inglés en la edición de 2013 de Penguin.

son llevados a conocer la vida en la aldea por dos mujeres (las mismas que en el final de la novela los ayudarán a escapar), al ser cuestionadas sobre si alguna vez salen de su comunidad, una de las mujeres contesta “acá lo tenemos todo, acá nos casamos, criamos y nos morimos. La mayoría son felices” (73). Presionada respecto a su desconocimiento del mundo exterior, la mujer añade “los titos nos contaron que afuera la gente solo vive corrupta por las cosas que dan plata y lo que puedan comprar con esa plata” (73). La afirmación del personaje refleja la construcción totalitaria de la validación del interior (del estado totalitario) con la invalidación de la experiencia exterior, como sugerido por Winston en *1984* cuando, reflexionando sobre los instrumentos ideológicos de coerción del Big Brother menciona que “[n]ot merely the validity of experience, but the very existence of external reality, was tacitly denied by their philosophy” (2013: 102). Otro elemento inspirado por *1984* que se emplea en *Liborina* es el de la construcción de un ideal societario basado la homologación y la construcción de una perfecta máquina de reproducción ideológica. En la distopía orwelliana

[t]he ideal set up by the Party was something huge, terrible, and glittering—a world of steel and concrete, of monstrous machines and terrifying weapons—a nation of warriors and fanatics, marching forward in perfect unity, all thinking the same thoughts and shouting the same slogans, perpetually working, fighting triumphing, persecuting—three hundred million people all with the same face.

En *Liborina* el uso de máscaras rituales evoca la homologación impuesta por el INGSOC en *1984*. Efectivamente, cuando los protagonistas de la novela de Echavarría Uribe se encuentran por

primera vez con los miembros de la comunidad en la oscuridad de las criptas de la iglesia, los pobladores portan máscaras que no sólo cubren sus verdaderos rostros sino los hace parecer iguales e indistinguibles entre ellos. Asimismo, Albeiro, tal como el Partido en 1984, ha creado un sistema perfecto bajo el cual cada uno de los miembros de la comunidad sigue su rol que tiene como objetivo la reproducción de la comunidad. De esta manera, la reproducción sexual a la que Albeiro obliga las mujeres de su comunidad epitomiza la idea de reproducción ideológica.

Otro elemento orwelliano utilizado en la novela es la subversión de la verdad. El hecho de que la comunidad igualitaria, pacífica y utópica sea fundada sobre la reproducción de la guerra y de las prácticas violentas del conflicto evoca directamente la “verdad” del Ministerio de la Verdad orwelliana y su lema “WAR IS PEACE, FREEDOM IS SLAVERY, IGNORANCE IS STRENGTH” (2013:34). Finalmente, la crítica social expresada por la novela se basa en unos de los puntos fundantes de la crítica de Orwell, es decir, el control social a través de la manipulación de los discursos oficiales. En la novela de Orwell, el eslogan del Partido es “[w]ho controls the past controls the future: who controls the present controls the past” (2013: 313). De la misma manera, a través de su perspectiva de crítica social, *Liborina* sugiere que la modificación de la historia reciente y la obliteración del conflicto en los discursos oficiales tiene como objetivo el control del destino del país. El olvido de la continuación de la violencia estatal y paramilitar en las zonas rurales, el asesinato de los líderes sociales y sindicales, así como los desplazamientos forzados, son el preludeo a la expansión del capital y de los megaproyectos extractivos en las áreas rurales de Colombia.

## Conclusión

Inscrita en la reciente tendencia de la narrativa colombiana de volver la mirada al espacio rural, la novela de Echavarría Uribe comparte con el cómic contemporáneo colombiano una preocupación por la historia del conflicto armado interno y sus ramificaciones en el presente. Concretamente, *Liborina* produce una crítica de los discursos del posconflicto y del borramiento de las discusiones oficiales de las causas sociales de la violencia y de cómo estas persisten, particularmente en las zonas rurales, en la Colombia del presente. Sin embargo, alejándose de la forma del cómic periodístico que ha caracterizado la larga mayoría de las novelas gráficas sobre el conflicto, la novela gráfica de Echavarría experimenta con las formas de la especulación, reformulando los tropos de la civilización perdida (y su variante conradiana) y de la crítica anti-totalitaria de Orwell. Si bien *Liborina* comparte con el cómic documental el compromiso con la complejidad de la historia reciente del país sudamericano, contrariamente al cómic periodístico, el énfasis de esta no se encuentra en la presentación de las pruebas de acontecimientos traumáticos específicos, un rasgo fundamental del cómic documental (Chute, 2016: 2). Por el contrario, optando por el uso de la especulación, *Liborina* propone una reflexión crítica que va más allá del caso específico de Colombia y se posiciona como una crítica de las formas en las cuales el poder produce hegemonía a través del control y de la manipulación del discurso oficial como premisa para la implementación de una específica perspectiva ideológica. En el caso de la Colombia actual, los discursos del posconflicto se configuran como una premisa no sólo para presentar el país como libre de conflicto social para atraer

inversión extranjera sino como un borramiento de la persistencia de las mismas condiciones causantes de los conflictos sociales y armados. Mientras que el cómic documental se enfoca en la visibilización de los traumas del pasado y/o en el presente, el futuro oscuro prospectado en *Liborina* a través de la forma de la distopía se configura, de acuerdo con la propia tradición de la narrativa distópica, como una crítica radical de la dirección que la sociedad colombiana podría tomar si las causas sociales del conflicto no son resueltas. De esta manera, *Liborina* expande el enfoque del cómic y de la narrativa colombiana, a menudo centrado en la reevaluación histórica y en la cuestión todavía no solucionada del trauma histórico del conflicto, al poner el énfasis en las problemáticas socioeconómicas actuales y sus posibles ramificaciones en el futuro. Por ende, el tropo de la civilización perdida es empleado para confrontar la alterización de las víctimas del conflicto armado interno en la Colombia posconflicto. Por otro lado, el tropo orwelliano es empleado para producir una crítica de la manipulación del discurso oficial que pretende producir una hegemonía ideológica y cultural que permita abrir las puertas a la expansión del capital en las zonas rurales de Colombia.

## Bibliografía

- Aguirre, C. (2016). *Ciervos de bronce*. Bogotá: La Silueta.
- Baccolini, R., Moylan, T. (2003). *Dark horizons: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Routledge.
- Bastidas Pérez, R. (2021). Novela gráfica y conflicto armado: Pensando desde Liborina. *Latin American Literature Today*. Recuperado de <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2021/05/graphic-novel-and-armed-conflict-thinking-liborina-rodrigo-bastidas-perez/>. Fecha de consulta: [01/10/2022].
- Caratini, S. (2003). *La République des sables: Anthropologie d'une Révolution*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Chute, H.L. (2016). *Disaster Drawn. Visual witness, comics, and documentary form*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Collazos, D. (2018). *Estado fallido*. Bogotá: Imprintics.
- Conrad, J. (2008). *The Heart of Darkness*. Oxford: Oxford University Press.
- Echavarría Uribe, L. (2020). *Liborina*. Bogotá: Planeta.
- Ferreira, D. (2011). *Viaje al interior de una gota de sangre*. Bogotá: Editorial Arte y Literatura.
- Gómez Gutiérrez, F. (2017). National Identity in Colombian Comics: Between Violence and New Configurations. En Fanta Castro, A., Herrero-Olaizola, A. y Rutter Jensen, C., *Territories of Conflict* (pp. 49-69). Rochester: Boydell & Brewer; University of Rochester Press.

- Guerra, P., Aguirre, C., Díaz, H., Ojeda, D. (2016). *Caminos condenados*. Bogotá: Laguna Libros.
- Guerra, P., Aguirre, C. et al. (2018). *La Palizúya: ustedes no saben cómo ha sido esta lucha*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Guerra, P., Vieco, C. et al. (2018). *Sin mascar palabra: por los caminos de Tulapa*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Jiménez, M., Jiménez, J. y Cruz Barrera, A. (2014). *Los once*. Bogotá: Laguna Libros.
- Lavender, I. (2015). Reframing Heart of Darkness as Science Fiction. *Extrapolation*, 56, 1, 15-39.
- More, T. (2003). *Utopia*. London: Penguin.
- Mutis, A. M., Pettinaroli, E. (2016). Visions of nature: Colombian literature and the environment from the colonial period to the nineteenth century. En Williams, R.L. (Coord.), *The Cambridge History of Colombian Literature* (pp. 406-430). Cambridge: Cambridge University Press
- Orwell, G. (2013). *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin.
- Ospina, M. (2017). Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema. En Fanta Castro, A., Herrero-Olaizola, A. y Rutter Jensen, C., *Territories of Conflict* (249-267). Rochester NY: Boydell & Brewer; University of Rochester Press.
- Rieder, J. (2008). *Colonialism and the emergence of science fiction*. Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Rodríguez-Blanco, S., Andrade, L. (2020). Del narco a la víctima: la nueva narrativa hegemónica del conflicto armado en

Colombia a través del cómic de no ficción. *Confluente*, XII, 1, 119-147.

Roncallo-Dow, S., Aguilar-Rodríguez, D. y Uribe-Jongbloed, E. (2019). La Bogotá distópica: los cómics sobre una ciudad en caos. *Co-herencia*, 16, 30, 27-56.

Rosero, E. (2007). *Los ejércitos*. Bogotá: Tusquets.

Uribe, M.V. (2004). *Antropología de la Inhumanidad: Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Educativa.

Varnava A. (2015). El Dorados, Utopias and Dystopias in Imperialism and Colonial Settlement. En Varnava A. (Coord.), *Imperial Expectations and Realities: El Dorados, Utopias and Dystopias* (pp. 1-25). Manchester: Manchester University Press.