

Lecturas deleuzianas del conflicto armado en la novela gráfica colombiana

Óscar Giovanni Flantrmsky Cárdenas.

Director

Alonso Silva Rojas

Ph. D. en Ciencias Políticas.

Codirector

Andrés Botero Bernal

Ph. D. en Derecho

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Doctorado en Filosofía

Bucaramanga

2024

Dedicatoria

A las víctimas del conflicto armado colombiano, quienes durante años han padecido no sólo los estragos de esta guerra, sino también la indiferencia del Estado y la marginalización de la sociedad colombiana.

Agradecimientos

En primer lugar, a mis padres y hermanos, quienes me alentaron a seguir con esta investigación en los momentos en los que parecía llegar a un callejón sin salida. A mis amigos y personas de mis afectos, por sus palabras de motivación y las charlas y discusiones que me permitieron ver nuevos horizontes en el tratamiento de esta investigación. Asimismo, al profesor Alonso Silva, cuya amistad y orientación ayudaron a que esta investigación pudiera realizarse. De igual manera, al profesor Andrés Botero, cuya exigencia fue indispensable en la realización de este trabajo. Finalmente, a la Universidad Industrial de Santander y al programa de Doctorado en Filosofía, por brindarme la oportunidad y las bases teóricas necesarias para culminar esta etapa en mi formación profesional.

Tabla de contenido

Introducción	7
1. Breves acercamientos a la novela gráfica, sus definiciones y su desarrollo	17
1.1 ¿Novela gráfica o cómic?: Una larga discusión sobre una aparente distinción radical	17
1.2 Ni arte gráfica ni literatura: la validez y autonomía del cómic	52
1.3 La novela gráfica en Colombia: Recuento de un desarrollo tardío	77
2. La novela gráfica del conflicto armado colombiano: ¿Literatura menor?	97
2.1 Deleuze: La Literatura Menor y su eje político	98
2.2 Cómic/Novela gráfica como literatura menor y su alcance político	175
3. Novela gráfica colombiana y conflicto armado	211
3.1 <i>Tanta sangre vista</i> : Aparato de captura vs. Aparato de captura	219
3.2 Caminos condenados y Dientes de León: las caras del desplazamiento forzado	258
3.3 Los once y Caminos condenados: Las víctimas como máquinas de guerra	276
3.4 La novela gráfica del conflicto armado colombiano como una literatura menor y su alcance político	286
4. Conclusiones	289
Referencias	303
Anexos	333

Resumen

Título: Lecturas deleuzianas del conflicto armado en la novela gráfica colombiana. *

Autor: Óscar Giovanni Flantrmsky Cárdenas **

Palabras Clave: Cómic, novela gráfica, conflicto armado, literatura menor, máquina de guerra, aparato de captura.

Descripción:

El presente trabajo de investigación tiene como propósito realizar una lectura de las novelas gráficas colombianas, con base en las herramientas teóricas deleuzianas, que permitan la apertura de una comprensión del conflicto armado desde perspectivas alternativas y divergentes. En este sentido, no se trata de una conceptualización exhaustiva de dicho fenómeno, sino de un intento por sacar a la luz diferentes voces que, desde una propuesta artística y marginal como lo es el cómic o novela gráfica, también pueden aportar su visión acerca del conflicto armado, sobre todo desde la vivencia de las víctimas y el impacto que este ha tenido en sus vidas.

Así, se comenzará por el abordaje de la novela gráfica y las discusiones suscitadas en su relación con el cómic. Un segundo momento se apoyará en el concepto "literatura menor", acuñado por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Felix Guattari; en concreto, si la novela gráfica/cómic es una literatura menor, para así empatar con un tercer momento el cual consiste en responder si la novela gráfica/cómic del conflicto armado colombiano puede ser considerado una literatura menor. Para ello, se analizarán las obras *Tanta sangre vista*, *Caminos condenados*, *Dientes de león* y *Los Once*.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Doctorado en Filosofía. Director: Alonso Silva Rojas Ph. D. en Ciencias Políticas. Codirector: Andrés Botero Bernal Ph. D. en Derecho.

Abstract

Title: Deleuzian readings of the armed conflict in the Colombian graphic novel*

Author(s): Óscar Giovanni Flantrmsky Cárdenas **

Key Words: Comic, Graphic Novel, Armed Conflict, Minor Literature, War Machine, Apparatus of Capture

Description:

The purpose of this research work is to carry out a reading of Colombian graphic novels, based on Deleuzian theoretical tools, which allow the opening of an understanding of the armed conflict from alternative and divergent perspectives. In this sense, it is not an exhaustive conceptualization of this phenomenon, but an attempt to bring to light different voices that, from an artistic and marginal proposal such as the comic or graphic novel, can also contribute their vision about the armed conflict, especially from the experience of the victims and the impact it has had on their lives.

Thus, it will begin with an approach to the graphic novel and the discussions raised in its relationship with the comic. A second moment will be based on the concept "minor literature", coined by the French philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari; specifically, if the graphic novel/comic is a minor literature, in order to tie with a third moment which consists of answering if the graphic novel/comic of the Colombian armed conflict can be considered a minor literature. For this, the works *Tanta sangre vista*, *Caminos condenamientos*, *Dientes de león* and *Los Once* will be analyzed.

* Degree Work

** Faculty: Human Sciences Department: Philosophy. Director: Alonso Silva Rojas Ph. D. of Political Sciences. Co-director: Andrés Botero Bernal Ph. D. of Law.

Introducción

La filosofía y la literatura son dos discursos diferentes que, no obstante, a lo largo del tiempo, han mantenido un diálogo continuo desde el cual ambas se complementan. No en vano, como declara Macherey (2003), filosofía y literatura están mezcladas inextricablemente. Gracias a esta particularidad, la filosofía y la literatura han podido sostener un diálogo en el que, a pesar de sus diferencias, ninguna de las partes se sobrepone a la otra, ni muchos menos, la subestima. Es decir, que, desde esta perspectiva, se puede reconocer que la literatura también aborda, desde sus características propias, complejos problemas filosóficos. Es por ello que diversas manifestaciones literarias han sido objeto de análisis, para desentrañar los aspectos filosóficos que ellas albergan, como ha sido el caso de las tragedias, la poesía, la novela, entre otras. En este sentido, entonces, filosofía y literatura pueden dialogar en torno a problemas comunes.

Prueba de ello es la novela. En efecto, si escudriñamos rápidamente en la novela, hallamos que ella es un género con características complejas que la hacen un modo de representación de la realidad dentro de una ficcionalidad que le es propia. En otras palabras, en la novela se configura un universo propio con sus propias normas que, no obstante, mantienen una relación con la realidad que las envuelve, muchas veces mediante la introducción de plurilingüismos (Bajtín, 1989) u otros elementos que la dotan de valor semántico, como bien exponen algunos teóricos de la novela, tales como, además del mencionado, Bourneuf y Ouellet (1985), Bobes Naves (1998), García Peinado (1998) y Kundera (2006), entre otros. En este orden de ideas, podríamos decir que la novela, a partir de los estudios realizados por los autores mencionados, es, en su sentido básico, un relato que construye un universo propio en el cual la diversidad se manifiesta en la inclusión de diversos personajes con voces, realidades y pensamientos propios. La novela, entonces, se constituye en

complejidad pues, aunque en algunos casos, por ejemplo, el enfoque recaiga sobre un solo personaje, una lectura atenta nos acerca poco a poco a las realidades de los otros personajes. Y si tomamos como punto de partida tal complejidad, entendemos otro aspecto de aquella: la complejidad de problemáticas. En efecto, cada personaje en su realidad genera puntos de vista distintos que enriquecen la novela y sus problemáticas. Así pues, no sería desatinado afirmar que la novela es un universo que vive, crece y se desarrolla dentro de sus propios límites.

Antes de proseguir, queremos enfatizar que este trabajo no versa en la búsqueda de una propuesta acerca de la novela, sino que, más bien, nos hemos valido de esta digresión un tanto corta para acercarnos a nuestro problema investigativo. Así pues, a partir de la breve exposición sobre la novela, bien puede preguntarse concretamente cómo se relaciona la literatura con la filosofía, pues, como se ha mencionado líneas atrás, la literatura ha sido interlocutora de la filosofía, lo cual significa que no le ha sido indiferente. Esto se evidencia con el uso que algunos filósofos han hecho de la literatura, con el propósito de explicar conceptos filosóficos, aunque, en muchos casos, con la pretensión manifiesta de rastrear y extraer ciertos trasfondos filosóficos ocultos en los entresijos del relato, lo que es igual a ajustar dicho abordaje a una determinada perspectiva filosófica. En otras palabras, subordinar a la literatura como un discurso de apoyo a propuestas filosóficas.

Contrario a este modo de abordar la literatura, el filósofo francés Gilles Deleuze ha puesto de manifiesto la importancia que ésta tiene para la filosofía, al ponerlas a ambas en un mismo plano de comprensión e incorporar la literatura a la filosofía. En efecto, en obras como *Mil mesetas* (1994), *Kafka: por una literatura menor* (1978), *Proust y los signos* (1995), *Crítica y clínica* (1996), entre otras, Deleuze hace filosofía a partir de la literatura. Para ello tiene en cuenta que este acercamiento se trata de leer lo filosófico de la obra (en nuestro caso, la novela) y no de

imponer conceptos o esquemas filosóficos (Maldonado et al., 2016a). En esto radica el acercamiento filosofía-literatura, y a su vez, la escritura, pues escribir “indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida” (Deleuze, 1996, p. 5). Por ello, no se trata de indagar por el sentido de la novela, sino por la manera cómo funcionan sus componentes internos. Como afirma Deleuze, “es totalmente inútil inventariar un tema en un escritor sino se pregunta qué importancia tiene en la obra, es decir, exactamente cómo funciona (y no su “sentido”)” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 69).

Encontrar lo filosófico de la obra, observar y preguntarse por el funcionamiento de sus diversos elementos, permitir que la obra hable y despliegue, por decirlo de alguna manera, sus voces filosóficas: he ahí lo que implica este diálogo. Por otra parte, dado que escribir no es plantar una forma de expresión, la novela se erige como una multiplicidad que se expresa, que no siguen un patrón establecido. Es decir, que no siguen un sentido, si podemos afirmarlo de tal manera. Tomemos en este punto, desde la filosofía de Deleuze, la importancia de los signos. Los signos son componentes de la realidad, mas no la realidad misma. De igual manera, la obra de arte contiene los signos más altos, inmateriales, llamados “signos del arte”, que no se corresponden con ningún objeto material. Así las cosas, una primera conclusión es que la novela es amimética: no representa ningún objeto o realidad externa. Se trata, entonces, de un juego múltiple de signos, en el que, tanto en la obra de arte como en la novela, “las materias son espiritualizadas, los medios, desmaterializados. La obra de arte es pues un mundo de signos, pero estos signos son inmateriales y no poseen ninguna opacidad, al menos para el ojo o el oído del artista” (Deleuze, 1995, p. 62). Mas el signo tiene una función importante, y es la de ser detonante del pensamiento. En efecto, el signo es lo que fuerza a pensar, y no el pensamiento por sí mismo ni por una tendencia natural, y es, precisamente en este encuentro, que ocurre un acto de creación, lo cual, llevado al acto de

escribir, implica que la escritura sea creativa, que no represente la realidad. De esta manera, los signos no están subordinados a una realidad que deban imitar. En cierto modo, ellos componen la realidad de la obra, y por ello, escribir es romper con el modelo dominante, crear nuevas lenguas, nuevas expresividades, afectos y devenires. Escribir es, pues, escribir la multiplicidad, y no el dominio de una forma. Esto es lo que Deleuze llama “máquina literaria”: la literatura como producción de relaciones, de comunicaciones entre diversos objetos, de sentires y posibilidades de vida, sin totalizar objetos o sujetos. Así las cosas, el acercamiento a la literatura es, al igual que pensar, explicar, traducir signos, esencias, diferencias, como si fuesen jeroglíficos y no logos, siempre a la luz de una pregunta que se aleja del porqué o significado, y que en cambio se instaura en la relación entre los signos entre sí y con otros elementos, y en su comunicación. De esta manera, el lector halla en la obra, no una imagen concordante con la realidad, sino diversas posibilidades que puede traer a su vida, pues el arte, dice Deleuze,

es una máquina de producir, y de producir principalmente efectos. Efectos sobre los otros, ya que los lectores o espectadores se pondrán a descubrir, en sí mismo y fuera de ellos, efectos análogos a los que la obra de arte ha sabido producir (p. 159).

Lo expuesto hasta ahora muestra brevemente por qué la literatura puede considerarse como objeto de estudio de la filosofía. También se ha mencionado el caso de la novela en su apreciación tradicional, pero, ¿puede afirmarse lo mismo acerca de la Novela Gráfica? Esta pregunta nos acerca al núcleo de nuestra investigación, pues la novela gráfica es el objeto desde el cual partimos. No obstante, para responder a este interrogante, es necesario hacer algunas precisiones acerca de lo que es una novela gráfica. Frente a esto cabe mencionar que la teorización al respecto es novedosa

y diversa, al punto que no hay aún una definición satisfactoria ni convencional. Pese a esta ausencia conceptual, podemos tomar ciertos rasgos que ayuden a comprender de qué se trata. Así pues, la preocupación por definir y entender qué es una novela gráfica, como se ha mencionado, es un asunto reciente, sobre todo en lo pertinente a su definición desde sí misma, es decir, por lo que es, y no por lo que se parece (Altarriba, 2008). No obstante, para algunos teóricos como Manuel Barrero (2012), no hay diferencia entre cómic y novela gráfica, ya que esta última catalogación es una etiqueta editorial que se ha dado al primero, con el fin de facilitar su comercialización. En otras palabras, un nuevo nombre atractivo que lleve a pensar que es un género culto, por así llamarlo, y no un producto de consumo masivo. Empero, dejando de lado esta apreciación, podemos enfocarnos en la relación de la novela gráfica con el cómic. Así pues, un primer momento de la presente investigación girará en torno a esta relación, la cual suele exponerse con la pregunta: ¿Es la novela gráfica un producto totalmente diferente del cómic? Para dar una respuesta, nos hemos centrado en dos posturas teóricas dominantes en este debate, a saber, la culturalista y la integralista, que plantean que la novela gráfica no es algo distinto del cómic y que, por tanto, no es posible hablar de ambos productos como si fuesen dos objetos radicalmente distintos (caso integralista), o que, por otro lado, la novela gráfica destaca un momento de progreso del cómic en el que su lenguaje ha alcanzado una sofisticación técnica que amplía la variedad temática y discursiva, por lo que el cómic sería una suerte de predecesor de la novela gráfica, la cual, como apunta García (2013), se constituye como la formalización del cómic de autor, pues, como señala Trabado Cabado (2012), reivindica la mirada interna hacia la vida y la cotidianidad mediante la unión de dibujo y narrativa. En este sentido, podríamos decir que no existe una diferencia radical entre cómic y novela gráfica, aun cuando haya algunos elementos que los distinguen y diferencien. Mas esta diferencia puede ser tomada como un resultado del desarrollo que el cómic ha tenido con

el tiempo, y que ha llevado a que el cómic tradicional y la novela gráfica sean aparentemente disímiles. En suma, que las diferencias existentes son más que todo diferencias en el modo de explotar la capacidad narrativa del cómic, y no un factor decisivo que los distancie de manera irreconciliable.

Ahora bien, precisamente, el surgimiento de esta discusión se debe a esta particular unión, pues, en efecto, las acciones, emociones, escenarios, no solamente se narran: se caracterizan con mayor propiedad en los trazos que los crean. De aquí podemos extraer dos componentes esenciales tanto de la novela gráfica como del cómic, a saber, la imagen y el texto. Esta particularidad trae consigo una mayor complejidad, en tanto que puede tomarse como un híbrido que exige no sólo la lectura del texto, sino también de la imagen. Mas no se trata únicamente de ilustraciones y textos. En la novela gráfica está presente un relato, un espacio, un tiempo, personajes, discursos, es decir, los mismos elementos que posee la novela tradicional. Es así como surge un segundo interrogante en este primer momento de la investigación: ¿El cómic (o novela gráfica) es literatura? Esta pregunta nos remite a tres diferentes opciones. La primera, que el cómic no es literatura, ya que tampoco podría catalogarse como una manifestación artística. La segunda, que el cómic es una nueva forma de literatura, pues se vale de los elementos pictóricos y textuales para desarrollar el punto clave que lo cataloga, que es su potencia narrativa. Por último, que el cómic es cómic, es decir, que posee una autonomía y legitimación como producto y medio cultural expresivo narrativo, motivo suficiente para evitar su absorción en alguna de las artes canónicas, y poder desarrollarse bajo sus propias reglas.

Luego de estas generalidades, bien es válido indagar por la situación del cómic en nuestro país. Y es que, de hecho, en Colombia, este género es realmente nuevo. Sólo gracias a la derogación de la ley 98 de 1993, conocida como Ley del libro, el estatus del cómic dejó de

clasificarse como una producción sin relevancia, sólo a la altura de las revistas pornográficas o el tarot. Sin duda, esto ha impulsado su desarrollo en el país. Así, estudiar y analizar el cómic es abrir un espacio a una nueva forma de expresión sobre los diversos fenómenos que ha vivido y vive nuestra sociedad, a diferentes miradas que pueden aportar otros análisis que, en el caso colombiano, cuya temática versa mayormente sobre el conflicto armado, ayudan a su comprensión y, aunque no es el caso de esta investigación, pueden brindar soluciones a un periodo de postacuerdo.

Justamente, nuestra propuesta es analizar el cómic desde el marco filosófico de Gilles Deleuze (y, por consiguiente, también en gran parte de Felix Guattari), principalmente desde sus planteamientos acerca de la denominada “literatura menor”. Hemos considerado pertinente esta propuesta deleuzeana no sólo por sus aspectos formales sino también por su alcance político. Es decir, en nuestra indagación por el cómic en el panorama artístico, el cual partía de la pregunta de si es literatura o no, hemos optado por analizar si el cómic es un caso de literatura menor, no tanto en el cumplimiento de las características que la distinguen, sino más que todo en si constituye una disrupción en las narrativas políticas que subyugan la expresión al orden de unas enunciaciones predispuestas con las cuales se sostiene un orden social, un estado de cosas, una ideología, una forma de pensar y expresarse acerca de un fenómeno. Dicho de otra forma, nuestra intención es analizar si el cómic produce nuevos enunciados que permitan vislumbrar nuevos horizontes en los que pueda hacerse proliferar expresiones y miradas inexistentes o acalladas por un discurso dominante.

Hasta aquí podría concluirse que el cómic puede ser objeto de una lectura filosófica; en el caso concreto, de una lectura con las herramientas teóricas de Deleuze. Dado que esta investigación se estructura alrededor del cómic colombiano, esto significa que trataremos de leer el conflicto

armado colombiano tal y como se teje en las novelas gráficas colombianas seleccionadas. Cabe señalar que el conflicto armado se ha convertido en uno de los principales ejes de la reflexión política en Colombia, el cual se ha venido tratando de explicar desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, pueden encontrarse ciertas convergencias. Para William Ramírez Tobón (2002), el conflicto encuentra una de sus causas en un contractualismo coactivo nunca resuelto, lo que se traduce en la incapacidad de la clase social dominante de aglutinar y ejercer el poder de manera efectiva, es decir, en la ausencia del ejercicio del monopolio legítimo de la fuerza que “permita articular el inconexo tejido de la Nación” (p. 154), o lo que es igual, la incapacidad de dar vida al hobbesiano Leviatán que extinga la violencia dominante en el estado de naturaleza - aunque reconoce que una de las particularidades de nuestro conflicto es la presencia de diversos actores, lo que lleva a que éste no pueda ser definido en las teorías tradicionales, pues dada esta complejidad, se pone en entredicho la concepción manida del conflicto como una confrontación entre bandos política y armamentísticamente diferenciados, como una lucha entre la regularidad e irregularidad de sus actuaciones, como plantea Schmitt (1966). A una conclusión similar llega Marco Palacio (2016), al considerar que todos los agentes del conflicto colombiano son responsables de las violaciones a los derechos humanos, lo cual deja entrever que, nuevamente, se trata de un fenómeno difícil de definir por su complejidad. Por otra parte, los estudios realizados acerca de las causas del conflicto armado en Colombia arrojan, como resultado, la convergencia de múltiples causas que, como apunta Darío Fajardo (2015), van desde las contradicciones entre sectores privilegiados y la sobreexplotación del trabajador, la exclusión en la apropiación de la tierra y el cambio de orden político y económico, hasta la incursión del narcotráfico. No en vano, como manifiesta Sergio de Zubiría (2015), no se puede pretender la comprensión del conflicto, si no es desde esta multiplicidad de causas. Todo esto nos lleva a pensar el conflicto como un

fenómeno pluricausal, de choque de fuerzas divergentes que imposibilitan la cohesión en una sola fuerza, el Estado, aun cuando este también se constituye en una fuerza más dentro de esta colisión.

Es de acuerdo con estas apreciaciones que esta propuesta de investigación se encauza no en buscar un concepto o explicación del conflicto armado en Colombia, sino en analizar cómo se despliega, o mejor, se vive este conflicto en las voces y vivencias de los personajes presentes en la novela gráfica colombiana, partiendo del presupuesto deleuziano de no rastrear un concepto, sino de entablar un diálogo con las novelas, que permitan ver en ellas las diversas lecturas en torno al conflicto. De esta manera, se abre el horizonte a nuevas concepciones que conduzcan a apreciar el conflicto como un fenómeno dinámico, en lugar de un estático concepto explicativo. A su vez, este acercamiento también otorga una oportunidad para aproximarse a la realidad de sus protagonistas, entenderlos desde una perspectiva más humana, mediante el efecto estético, que conlleve a sentir el conflicto armado como fenómeno humano que ha traído consecuencias nefastas.

Se trata entonces de permitir que la novela gráfica hable y despliegue mundos posibles, seres humanos y sociedades diferentes que repercutan en la búsqueda de un mejor escenario de posconflicto. A su vez, esta investigación busca abrir un espacio a un producto y medio que hasta ahora ha permanecido excluido de la esfera del arte. Precisamente, se trata de incluir una nueva voz que pueda aportar otras formas de comprender el conflicto, otras realidades vividas. Si, como se dijo antes, una de las causas del conflicto es la exclusión, lo pertinente es comenzar la inclusión de aquellos que estuvieron relegados a un lugar ajeno al arte, y nunca fueron considerados como una voz válida en las visiones del conflicto. Con relación a esto, cabe destacar que, hasta este momento, la novela gráfica no ha sido tomada en cuenta como objeto de análisis filosófico en nuestro país, en lo relacionado a estos temas, motivo por el cual este trabajo puede abrir un nuevo

frente de investigación en un terreno aún inexplorado, e inclusive, puede acercar la filosofía a la gente ajena a ella, que, muchas veces por la misma apatía que genera el academicismo en el que suele caer la filosofía, la catalogan como algo inútil. Si nuestro objetivo como filósofos es dejar una huella en la sociedad, es menester acercar la filosofía a la sociedad, de tal manera que pueda apreciarse como un saber dinámico, incluyente, abierto, que está para ayudar a la sociedad y no para apartarla de ella.

A modo de síntesis, podemos afirmar que nuestra investigación se orienta, en un primer momento, a dilucidar la aparente diferencia radical entre cómic y novela gráfica, y a tratar de ubicarlos en el panorama artístico y en el panorama de nuestro país. Por ello, en un segundo momento, nuestro objetivo se dirige al análisis acerca de si el cómic / novela gráfica puede tomarse como un caso de literatura menor, en cuyo caso nos hemos detenido en el análisis de este concepto y en determinar si el cómic, en general, es una literatura menor, para, posteriormente, analizar las novelas gráficas *Los once* (2014), *Caminos condenados* (2016), *Tanta sangre vista* (2015) y *Dientes de león* (2016), cuya temática es el conflicto armado colombiano, a la luz de la filosofía de Gilles Deleuze, para así tratar de validar la novela gráfica colombiana del conflicto armado como literatura menor, a través de cuyas lecturas podamos tener, más que una comprensión de este fenómeno, un acercamiento al impacto que este ha tenido en la vida de quienes lo padecieron, y, en suma, de la sociedad colombiana, como una manera de acercarnos al compromiso de no repetición de este, y al compromiso de pensar una sociedad diferente.

1. Breves acercamientos a la novela gráfica, sus definiciones y su desarrollo

1.1 ¿Novela gráfica o cómic?: Una larga discusión sobre una aparente distinción radical

Hablar acerca de la novela gráfica, es hablar de un género que resulta novedoso en el panorama literario, a pesar de que, como expondremos más adelante, es un género cuyo origen puede remontarse al siglo XVIII o XIX, según el enfoque que se tome. Sin embargo, se le considera novedoso debido a su auge, masificación y desarrollo, que podríamos catalogar como acelerados, y que tiene al siglo XX como su escenario. De ahí que emerja una gran dificultad acerca de su estudio, ya que, dada estas particularidades en su evolución y recepción, las investigaciones sobre este género han sido más bien escasas, tal como se aclarará más adelante.

Uno de los principales problemas que encierra su estudio, cuando no el primero y fundamental, es su definición. Este problema, que bien podría considerarse como el problema ontológico de la novela gráfica, encierra, a su vez, una serie de preguntas que convergen en el punto de su definición. Así, pretender definir la novela gráfica, exige una respuesta a si es igual o diferente al cómic tradicional, lo cual, sea negativa o afirmativa la respuesta, conduce a la no menos exigente pregunta por el cómic. No se trata de una pregunta baladí, sino necesaria, si queremos dotar de un buen foco teórico la investigación que nos incumbe en este primer capítulo. Empero, no es nuestra intención brindar una definición que zanje esta discusión, puesto que consideramos que tal discusión pertenece a otras áreas distintas de la filosofía, como la semiótica, las ciencias de la comunicación, entre otras. Nuestro interés es validar este nuevo género, tradicionalmente menospreciado por lo que García (2010) denomina “pecado original” - que no es otro que haber surgido como un producto de masas y, por tanto, comercial -, como un interlocutor

válido en el diálogo entre la filosofía y la literatura, con lo cual es evidente que, para lograr esta pretendida validación, es necesario bordear saberes distintos a la filosofía. No obstante, como hemos mencionado anteriormente, nuestro interés es filosófico, por lo que procuraremos brindar un contexto de lo que es la novela gráfica, con los debates que se han suscitado en torno a ella, con el objetivo de resaltar su importancia en la actualidad. Palabras más, palabras menos, no se trata de realizar una exhaustiva investigación sobre la novela gráfica que concluya con un hito en esta discusión, dado que nuestro interés primordial es su conexión con la filosofía política, en concreto, con el conflicto armado. Aun así, esta investigación revalida la necesidad del diálogo interdisciplinario, si lo que se pretende es centrarse exclusivamente en la novela gráfica, y a pesar de que alcancemos algunos puntos teóricos importantes, de ninguna manera cerraremos las discusiones sobre tan debatida temática.

Así pues, ciñéndonos a la finalidad de dar una contextualización, lo más pertinente sería empezar entonces por el problema principal, que es la definición de la novela gráfica, el cual, curiosamente, se manifiesta en la ausencia de una definición convencional. En efecto, por su reciente impacto en la cultura occidental del siglo XX y XXI, aún no se ha logrado un consenso sobre lo que es una novela gráfica, lo cual constituye un interesante crisol donde convergen las diversas miradas sobre el tema. En consecuencia, la pregunta por la novela gráfica exige un recorrido por diferentes puntos de vista. Así, para García, uno de los principales teóricos sobre este asunto en hispanoamérica, la novela gráfica no es más que una etapa madura del cómic. Tal como lo expresa en su estudio *La novela gráfica*, este término es convencional y engañoso, pues puede llevar al error de considerar que con él se designa a un comic de formas puramente literarias, y enmarcado en un formato específico, y no a lo que él considera que es una novela gráfica, que es sencillamente “un tipo de comic adulto moderno que reclama lecturas y actitudes distintas del

comic de consumo tradicional” (p. 16). Esta definición parece erigirse como un vórtice donde giran tres preguntas cruciales, a saber: ¿Qué es un cómic? ¿Qué es un cómic adulto moderno? ¿Cuáles son esas actitudes y lecturas que marcan una diferencia con el cómic? Inclusive, podríamos indagar más y preguntar si acaso existe una forma de lectura para el cómic de consumo tradicional (no sin antes preguntar acerca de qué se entiende por consumo tradicional), o si hay otros tipos de cómics modernos. No obstante, consideramos que la triada resaltada parece ser la más conveniente, en tanto que sintetiza toda la serie de preguntas que bien puedan surgir. Por tanto, si se desea comprender lo que es la novela gráfica, es preciso hacer un recorrido analítico por el comic y su evolución, aspecto a lo cual dedica García su libro. Pero, pese a su rigurosa investigación, la conclusión acerca de la novela gráfica y su definición parece retornar al punto cero de la pregunta, en la medida en que destaca que es inútil y matizable debatir acerca de dónde comienzan y terminan los límites de la novela gráfica, mientras recalca que es un fenómeno muy tierno que aún no se ha solidificado y que, por consiguiente, continúa en constante cambio, al punto en el que, dentro de algunos años, será algo diferente. En otras palabras, parece que su conclusión afirmara la imposibilidad de definir algo que es movable, pues, por más que se logre definir en un periodo X, su definición será otra en un periodo Y, con lo cual, o bien nos arroja a una incertidumbre absoluta sobre lo que es la novela gráfica, o bien, simplemente, destaca que no puede darse una definición perpetua sobre la novela gráfica, poniendo de manifiesto, entonces, que al arte es un continuo devenir que debe repensarse constantemente. Pero, sobre este punto, volveremos más adelante.

Siguiendo con el estudio que brinda García, a pesar de su conclusión, su definición deja entrever un aspecto importante en lo que a la novela gráfica concierne, y es que se trata de una suerte de cómic *evolucionado*. Si analizamos esta afirmación, podemos darnos cuenta de que no

marca una diferenciación tajante entre cómic y novela gráfica, ya que ésta, según parece desprenderse de su concepción, no niega su naturaleza de cómic. Se trata, entonces, de un cómic que ha sufrido una serie de modificaciones en su narrativa, temática y proceso de creación; incluso, en el público receptor, puesto que tiende a alejarse de esa masificación que caracterizaba al cómic en sus inicios. Un cómic con valores artísticos que lo llevan a pensar en su inclusión en el arte (las lecturas y actitudes distintas que menciona), y no un producto destinado al simple entretenimiento de un gran público, “una forma artística que ya no compite con la televisión como medio de masas, sino que se plantea como un medio culto con su propia identidad y sus propios espacios” (p. 267), producto de la libertad creativa que han conquistado los autores de cómics, quienes abogaban por un cómic serio. A pesar de su reiteración en la diferenciación entre cómic tradicional y novela gráfica – “ni mejor ni peor, sólo diferente” (p. 269) - nos parece imposible catalogarlo como algo totalmente distinto del cómic. En últimas, un cómic re direccionado en algunos aspectos, que no parecen ser esenciales, dado que se trata precisamente de un cómic.

Una postura similar puede rastrearse en Eddie Campbell, quien en su *Manifiesto de la novela gráfica* (2010), afirma que novela gráfica “significa un movimiento, más que una forma” (numeral 3), y que, debido a este carácter, y por tratarse de un movimiento en evolución y no de una forma, es inútil definirlo. Más aún, un movimiento motivado por la pretensión del novelista gráfico de elevar el cómic tradicional a un nivel más ambicioso y significativo, sin que este término, novela gráfica, se refiera, por “gráfica” a todo lo relativo a los gráficos, ni por “novela” a todo lo que tiene que ver con este género literario, ni mucho menos a que se le considere como una extensión de la novela que deba tener las mismas características de peso y volumen que una tradicional. Estas apreciaciones abren más el espectro de las consideraciones sobre la novela gráfica. En primer lugar, porque Campbell menciona que se trata más de un “movimiento” que de

una “forma”, con lo que se pone en evidencia que, a su juicio, la novela gráfica respondería más a las intenciones de un conglomerado de autores de cómics por hacer algo distinto de su obra, que a un elemento u objeto específico que pueda denominarse de esta manera; es decir, pareciera como si afirmara que “novela gráfica” es otra forma de hacer cómic. En segundo lugar, esta perspectiva parece sustentarse en el hecho de que, según Campbell, este movimiento está motivado por la ambición, por parte de los defensores de la novela gráfica, de elaborar un cómic que esté distanciado del cómic tradicional, o lo que es igual, de hacer del cómic un producto a la par de las obras de arte, en una suerte de búsqueda de aprobación por un mundo erudito, aspecto con el que concuerda con García en la medida en que éste se refiere a la novela gráfica como un cómic adulto, serio, tal como se ha mencionado. Y en tercer lugar, porque su postura parece denunciar que se trata de un asunto nominalista, de nombres, pues la novela gráfica, según explica, no remite a todo lo concerniente a lo gráfico, ni a todo lo que es entendido por una novela en el mundo literario, por lo menos en lo que a las características físicas se refiere. Siendo así, la denominación “novela gráfica” corresponde a otros parámetros, a un nombre tomado arbitrariamente por quienes consideran que el cómic debe dar un salto cualitativo y enrumbarse a la cúspide de los productos digno de ser cultos. Empero, no puede obviarse que parece tomar partido por la diferenciación entre cómic tradicional y novela gráfica, puesto que en su manifiesto no yace una defensa por la asimilación de estas dos formas, sino la clara apreciación de la existencia de algo llamado “cómic”, y de algo llamado “novela gráfica”, en una relación en la que esta última parece ser la superación del primero.

Así las cosas, partiendo de que esencialmente es un cómic, esta visión, que es denominada como “culturalista”, por parte de teóricos como Daniel Gómez (2013), y a la que también se inscribe Eisner (1998), responde a una aspiración dirigida a la consolidación del cómic en un

contexto cultural adulto, que lo despoje de la estigmatización que lo ha acompañado desde su origen. Pero, ¿cuáles son los motivos que fundamentan este intento de separación y de creación de una denominación que evoca una forma de arte culto, como la novela? Hemos mencionado anteriormente algunos. Sin embargo, es preciso detenernos ahora, con un poco más de profundidad, en tales motivos. Uno de ellos obedece al público al que se dirige. Como señala Romero-Jodar (2006), puesto que en principio el cómic, o *comic book*, es asociado con un público infantil o adolescente, la novela gráfica tiene como destinatario, o así busca que sea, a un público adulto. De acuerdo con sus palabras, “*the comic-book has been usually considered to be directed to a teenager and children audience, whereas the graphic novel is directly addressed to a mature and adult readership*” (p. 105).

En otras palabras, se toma como punto de partida la subestimación y exclusión del cómic, basadas en el público lector, al que podemos catalogar como “habitual”, que no es otro que un público adolescente. Asimismo, se asume que, como consecuencia de este hecho, su público no es uno de grandes cualidades intelectuales, sino uno incapaz de apreciar y reflexionar sobre temas cultos, aspecto que, sumado a su carácter de producto de masas, como afirma Sabin (1996), le ha negado su entrada al arte, y lo ha condenado a que se le considere como carente de nociones, elementos y credibilidad artísticos: “*Throughout their history they have been perceived as intrinsically ‘commercial’, mass-produced for a lowest-commondenominator audience, and therefore automatically outside notions of artistic credibility*” (p. 8).

El segundo motivo se halla ligado al anterior, en el sentido de que se trata de una madurez, ya no del público, sino de su contenido. En efecto, para los partidarios de esta visión, la novela gráfica encierra elementos de mayor complejidad en sus temas. Will Eisner (1998; 2002), por ejemplo, destaca que entre las décadas de los sesenta y los noventa, los cómics encausaron todo su

esfuerzo por lograr un contenido serio gracias a la aparición del movimiento *underground* de dibujantes y guionistas, con lo cual comenzó su maduración, al punto que logró abarcar temas que eran propios del libro, del teatro o del cine; mientras que Trabado Cabado (2012) sostiene que la novela gráfica, al permitir mayor libertad en la experimentación artística de sus autores, logra huir de las imposiciones temáticas y formales propias del cómic, lo que “ha facilitado el encuentro entre el discurso del yo, anclado en la textualidad, y el lenguaje híbrido de la narración gráfica que se vale de una secuencia de imágenes para construir un relato” (p. 223). O lo que es igual, la ha sacado de la ficción, las aventuras y las luchas siempre presentes en el cómic, y la ha vuelto más expresiva desde el punto de vista del autor acerca de su propia vida, en sentido autobiográfico, que puede extenderse a temas más profundos, como la enfermedad, crisis social, violencia, género, y otros tantos indignos de desplegarse en un cómic. No es desatinado afirmar que la perspectiva de autor resulta ser una manera efectiva para elevar el cómic a una categoría seria, que en este caso está representada por la novela gráfica. Esto se puede ver en las palabras de Beaty (2009):

Autobiography [...] becomes a mode which foregrounds both realism (as opposed to the traditions of fantasy) and the sense of the author as an artist demanding legitimacy (in contrast to the view of the cartoonist as a cultural hack slaving away to turn out mass-mediated product). In the field of contemporary comic book production, autobiography holds a promise to elevate the legitimacy of both the medium and the artist (pp. 229 - 230).

Prueba de ello son *Mouse*, de Art Spiegelman, y *Persépolis*, de Marjane Satrapi, obras consideradas ejemplos clásicos de novelas gráficas, cuyas temáticas despliegan aspectos autobiográficos que demuestran cómo, desde el cómic y su lenguaje visual y narrativo,

el autor organiza una forma especular de contarse y reflejarse a sí mismo que busca la síntesis no sólo de quién se ha sido sino de cómo se ha representado a lo largo del tiempo en sus historias trenzadas sobre la peripecia vital y dolorosa del pasado (Trabado Cabado, 2012, p. 240).

Aún más, hasta la capacidad de narrar, con punto de vista propio, sucesos históricos como el holocausto Nazi y los turbulentos cambios de régimen en la Irán de los años 70, con sus represiones y marginaciones, en especial a la mujer. Relatos que, sin duda, no pueden deshacerse de su matiz ficcional, pero que, a pesar de esto, proponen una nueva visión de la historia, “falsa, inútil, como todo arte, si se desea; pero válida por tratarse de una visión que puede abarcar dentro de su licencia poética lo que el discurso histórico no puede desde su rigor” (Perdomo, 2015, p. 49). Ficcional, por supuesto, pero precisamente, porque la función del artista - narrador no es elaborar una descripción fidedigna de los acontecimientos, un recuento impecable y probado de los hechos ocurridos, sino que su objetivo es, como recalca Perdomo, “darles una nueva dimensión más allá de la fábula seca, una que permita dar humanidad a los personajes y profundidad a los acontecimientos” (p. 50). De ahí que se considere que la novela gráfica, como se ha mostrado brevemente en los ejemplos citados, deba distanciarse de los estereotipados personajes y las aventuras planas que acostumbran a marcar el sello personal del cómic tradicional.

Podemos entender, entonces, esta perspectiva de la novela gráfica como un punto culmen del desarrollo del cómic, cuyas “tramas y artes son dignos de cualquier novela escrita de la mejor tradición” (p. 49), con lo cual se legitima como una forma de arte. O, por lo menos, que pueda considerarse como perteneciente a un género de mayor prestigio y reconocimiento intelectual que la extraiga de la esfera del simple entretenimiento y se constituya como un vehículo para expresar

puntos de vista más comprometidos por parte de sus autores, sobre temas que susciten reflexiones más elaboradas de sus lectores, que ya no serían únicamente un vasto sector infantil y juvenil, sino también una élite académica, intelectual y, por tanto, con mayores estudios. Desde luego, para lograr este objetivo, reiteramos, los defensores de la novela gráfica como denominación separada del cómic, recurren a una suerte de licencia que sólo el arte o la literatura pueden otorgar, lo cual evidencia que, en el fondo, consideran que el cómic por sí mismo es incapaz de posicionarse como género, de ocupar un espacio propio, cuya consecuencia es buscar la manera de habitar un espacio ya habitado por otro saber, bien el arte, bien la literatura, para subsumirse en él.

Pero es a merced de esa necesidad de esa validación que surge una visión opuesta a la ya descrita; una que no considera imperativa la búsqueda de esta legitimación, y que, por consiguiente, afirma que el título de “novela gráfica” no obedece estrictamente a una forma de enunciar una validación artística del cómic. Esta propuesta, que Gómez y Rom (2012) denominan como “integralista”, se consolida en torno a la premisa de que el cómic es un género autónomo frente a la literatura y el arte en general. En otras palabras, frente a la propuesta de entender la novela gráfica como un comic serio, adulto, de carácter más literario y artístico, oponen una mirada que considera que el cómic

es ya un producto culturalmente válido; que, en consecuencia, crear un nuevo término para legitimar culturalmente aquello que ya posee legitimidad no es necesario, y que las características propuestas por los partidarios de la perspectiva culturalista no suponen aisladamente (ni en conjunto) ninguna novedad, es decir, que ya habían existido cómics de autor, serios, adultos, etcétera (Gómez, 2013, p. 163).

En este orden de ideas, la premisa inicial de esta postura es que el cómic no necesita buscar su legitimación en otro género, para ser considerado como un producto cultural, ya que, propiamente dicho, el cómic, es un género ya legitimado, no tanto desde su aparición, sino desde el momento en el que la aceptación por parte de sus lectores lo llevó a difundirse de manera masiva, y a consolidarse en la cultura occidental. Así que, hablar de novela gráfica, es un error, un fallo, o como acota Barrero (2013), “una defectuosa comprensión de su evolución histórica, una equívoca interpretación de sus cualidades narratológicas que puede aportar beneficios a corto plazo en el seno de la industria, pero perjudicar al medio y a su concepción a la larga” (p. 191). Resulta entonces, de lo expuesto, que no sólo es innecesario emprender la búsqueda por un nuevo género que pretenda redimir al cómic de sus presuntas máculas para acceder a una categoría más culta, sino que este término, novela gráfica, abarca un desconocimiento craso de lo que ha sido el cómic desde sus inicios. En primer lugar, porque, por sí mismo, ya es un producto cultural en la medida en que posee la capacidad de construir significados; y, en segundo lugar, porque puede construir relatos complejos a partir de su propio lenguaje, como sostiene Gómez (2013). Al parecer, la confusión en este aspecto radica en el sentido en que se entiende cultura, esto es, como sinónimo de seriedad intelectual que se refleja en la complejidad de los temas y que incluso, se asocia con la madurez tanto del cómic como de su público. Recordemos que la perspectiva culturalista pretende distanciar el contenido de la novela gráfica, de los clichés de superhéroes, detectives y aventuras infantilizadas, fórmula mágica para tirajes masivos a un público de tintes infantiles y adolescentes, así como a su vez pretende ubicar al autor de novela gráfica como un ser que reflexiona sobre la existencia, general y propia, y la expresa junto con su mirada hacia problemas acuciantes de su entorno, aspecto que Campbell (2010) no pasa inadvertido en su manifiesto:

The graphic novelists' subject is all of existence, including their own life. He or she disdains "genre fiction" and all its ugly clichés, though they try to keep an open mind. They are particularly resentful of the notion, still prevalent in many places, and not without reason, that the comic book is a sub-genre of science fiction or heroic fantasy. (numeral 8)

En consecuencia, pareciera como si la novela gráfica se enfocara principalmente en temas serios (entendiendo por serios, aquellos que puedan ser acogidos por el mundo artístico, incluso académico), mientras que el cómic no. Más aún, retomando lo expuesto hasta ahora, también vale aclarar que, desde la perspectiva culturalista, pareciera que los términos “cultura” y “adulto” parecen asumirse como equivalentes, como si se partiera de la premisa de que todo lo adulto es cultural, y a la inversa. Por consiguiente, esta pretensión esconde una igual de importante, como lo es, a saber, que, mediante el rótulo de la novela gráfica, el cómic sería legitimado por la academia como un producto serio. O, lo que es igual, que la novela gráfica se escinde completamente del cómic cuando se transforma en objeto de diversos estudios académicos. Mas este ánimo, de claro tinte elitista, se desdibuja si nos detenemos en un par de ejemplos históricos¹. Para ello, nos ubicamos en la década del sesenta del siglo pasado. En aquél entonces, el cómic era ya reconocido en la cultura occidental, como producto de consumo de masas. Este reconocimiento, a pesar de que aún se le asociaba con el tipo de público mencionado tantas veces, sedujo la mirada de algunos intelectuales importantes de la época. No en vano, por esos años, Umberto Eco publicó

¹ Válido es traer a colación también, como ejemplo de la gran influencia de esta narrativa gráfica, a la ganadora del Premio Nobel de Literatura 2007, Doris Lessing, quien, en 1996, junto al ilustrador Charlie Adlar, escribe la novela gráfica *Playing the game*, caso bastante particular por tratarse de una escritora galardonada con el mayor premio literario mundial, y que, a la sazón, ha sido la única premio nobel en incursionar en este género.

su libro *Apocalípticos e Integrados* (1984), una serie de estudios sobre la cultura popular, en el cual incluía un apartado exclusivo al cómic, al que define como un género autónomo,

dotado de elementos estructurales propios, de una técnica comunicativa original, fundada en la existencia de un código compartido por los lectores y al cual el autor se remite para articular, según leyes formativas inéditas, un mensaje que se dirige simultáneamente a la inteligencia, la imaginación y el gusto de los propios lectores. (p. 176).

Según esta definición, el cómic, per se, logra conquistar un espacio propio, un género único, con todas las características necesarias para no estar subordinado a otro, y en cuyos temas no escasean la seriedad y la profundidad por la que tanto abogan los partidarios de la postura culturalista. El cómic, no la novela gráfica. Aunado a esto, un carácter estético que lo posiciona, en cierto modo, en el mundo del arte. Siendo así, la banalidad del cómic quedaría, entonces, desdibujada, y se daría una estocada profunda a la clásica concepción que mantenía a raya lo popular de lo académico, por cuanto lo primero era subestimado a través de valoraciones negativas, en cuyo contraste sobresalía lo académico, considerado como dotado de razón, inteligencia y erudición. Por fin, la cultura popular era rescatada de su viejo encasillamiento.

El segundo ejemplo está dado por otro teórico, de origen catalán, quien para la misma época era un referente cultural de iberoamérica. Se trata de Terenci Moix quien, en su libro *Historia social del cómic* (2007), resalta que, efectivamente, la irrupción del cómic en el escenario de la sociedad occidental obliga a otorgarle una mirada propia y no desdeñosa, al tratarse de un género que, poco a poco, ha conquistado su lugar como forma de arte. No en vano afirma que

la aproximación intelectual a los cómics ha ido superando los estadios fácilmente catalogables como una nueva corriente esnob para convertirse en una disciplina que, agrupada en principio dentro del estudio de las artes gráficas, comienza a independizarse y a exigir una atención particular (pp. 85-86).

De esta manera, el cómic, sin acudir a un cambio de nombre, ha dejado claro su potencial para seducir a un público exigente, como el académico, y en esa medida, también su capacidad de tratar “temas serios”. Dicho de otra forma, el cómic, en tanto cómic, es capaz de legitimarse como producto cultural. Es más, mirado desde el criterio de “temas serios”, que bien podría tratarse de un criterio endeble, pero aceptando la existencia de tal criterio, el cómic ha conseguido transformarse en un objeto de seducción por parte de gente considerada “seria”, no sólo en el ámbito académico, sino artístico, como resalta Eisner (1998):

Es un debate interminable el de hasta dónde pueden llegar los cómics al tratar un ‘tema serio’. Por suerte, el aumento del número de dibujantes y guionistas serios que han sido atraídos por los cómics es testimonio elocuente del potencial de este medio (p. 4).

Un error que los culturalistas cometen, a juicio de los integralistas, es equiparar la seriedad de los temas, con la madurez del cómic y del público. Hemos mencionado ya el problema que trae consigo la denominación de “temas serios”, cuyo baremo para esta determinación obedece, de acuerdo con los detractores del culturalismo, a una motivación snob para distinguir entre arte del vulgo y arte erudito, o cómic y novela gráfica: *“The genre/medium confusion is an error of ignorance, while the if-it’s-deep-it’s-not-really-comics gambit is just a case of snobbery (in the*

sense of wanting to make a distinction between one's own taste and the rabble's taste)" (Wolk, 2007, pp. 12–13). Pero, retomando, el problema está en esa errónea asociación seriedad – adulez, adulez – contenido y adulez - público, que ha traído el no menos confuso rótulo de “cómic adulto”. Esto suscita una pregunta, que según Gómez (2013), sería: ¿Cuál es la edad media que debe tener el público para catalogarlo como adulto? Además, como se evidencia con el recorrido por la historia del cómic, han existido publicaciones dirigidas a un público adulto, como son las *Biblias de Tijuana*, de los años 30 del siglo pasado, caracterizadas por dibujar personajes reconocidos del mundo del cómic en situaciones sexuales y obscenas, o algunas otras que, a pesar de su apariencia de historieta familiar o infantil, encerraban pequeños subtextos serios, como la crítica a la diferencia de clases (Sabin, 1996). En últimas, como considera Roger Sabin, esto no debería ser un problema, ya que los cómics pueden ser leídos en diferentes niveles, o sea, tanto por adultos como por niños, motivo que considera más que suficiente para invalidar la clasificación de “cómic adulto”, si bien acepta la existencia de ésta, como la preferida por la industria. Por consiguiente, la crítica se enfoca en la forzada sinonimia entre “adulto” y “seriedad”, pues, como hemos expuesto, no todo lo que se cataloga como adulto remite a un contenido serio y profundo. La pornografía, por mencionar un ejemplo, es catalogada como producto para adultos, pero su contenido dista mucho de complejidades temáticas o reflexiones sesudas. Así las cosas, lo adulto no implica necesariamente una gran calidad, ni mucho menos un elevado nivel intelectual, con el que también se tiende a equiparar el adjetivo cuestionado.

Asimismo, esta pretendida madurez del cómic también es atacada por otros críticos, como Altarriba y Remesar, quienes, en su obra *Comicsarias* (1987), consideran que

La primera – *madurez del comic* - se refiere al nivel alcanzado en la utilización de los códigos del medio, independientemente de los contenidos que se transmitan. La

segunda – *madurez del público* - por el hecho de la existencia de un público que pueda considerarse adulto en el sentido más cultural del término y que legitime, por su consumo, un tipo de producciones sobre las demás (Remesar y Altarriba 1987, pp. 94-95).

Como ya hemos anotado, la madurez del cómic se ha dado indistintamente de la categoría de novela gráfica, obedeciendo más a las experimentaciones de los autores que a la urgencia de una nueva clasificación o aceptación, mientras que la madurez del público, como sugieren Remesar y Altarriba, podría obedecer a una maniobra por parte algunas editoriales por captar nuevo público y así difundir más su mercado. En la misma dirección apunta, pero ya en concreto a la designación de novela gráfica, Barrero (2012), al tomarla como “una etiqueta editorial que facilita su venta en librerías” (p. 29). Aún más, para ampliar ahora la concepción que Barrero tiene de la novela gráfica, junto a su apreciación como estrategia de marketing, insiste en su carácter falaz, puesto que considera que el cómic no debe apreciarse como supeditado a otros medios, al menos en lo que se refiere al lenguaje. Por ello, tratar de etiquetar al cómic con términos propios de la literatura no es más que una insistencia en un complejo cultural que debe erradicarse. Complejo que se acentúa con el concepto de novela gráfica, el cual, con relación al cómic, o historieta,

encierra una perversión etimológica, una defectuosa comprensión de su evolución histórica, una equívoca interpretación de sus cualidades narratológicas que puede aportar beneficios a corto plazo en el seno del a industria pero perjudicar al medio y a su concepción a la larga (Barrero, 2013, p. 191).

No hace falta, entonces, un concepto nuevo que ya desde su mismo nombre implica un error, el cual consiste en la conjunción de dos conceptos tan distintos como “novela” y “gráfica”, que nacen en el castellano a partir de una recepción ciega del anglicismo *graphic novel*, y que a su vez se reclama como requisito para que el cómic obtenga notoriedad mediante la sujeción a otras formas de arte, como la literatura o las artes visuales. Y más hondo se vuelve este error al considerar que el cómic no puede valerse por sí mismo, cuando en realidad cumple con las condiciones requeridas para ser tomado como un medio de comunicación con plena autonomía: “Partamos de la base de que nos referimos a un producto cultural, sea para el consumo masivo o minoritario, con carácter narrativo y que contiene las características suficientes para ser considerado un medio de comunicación autónomo” (p. 192).

No obstante, admite que el cómic bien puede presentar similitudes con otros medios, y con ello, comparárseles en lo que a aspectos narrativos y expresivos se refiere, pero no por ello, admitir una sujeción a otro. Según sus palabras, “en definitiva, el medio historieta es de diferente naturaleza comunicativa que otros medios, pero se les puede equiparar en cualidades expresivas y narrativas. Mas, nunca debe supeditarse a ellos, al menos como lenguaje” (p. 195).

Del mismo parecer es Altarriba (2008), para quien el problema con la historieta o cómic ha sido su asociación con la literatura, el grafismo y el cine, campos expresivos desde los cuales ha sido analizada, y de cuyo análisis se le ha llegado a considerar como la pariente pobre de estos medios, consideración que le ha valido prejuicios denigrantes que ignoran sus casi dos siglos de producción que prueban que esta no se limita a ser la versión barata del cine o la literatura, sino que es merecedora de un lugar propio. Por tanto, como afirma, ella no es “ni mejor ni peor, ni especialmente deudora de unos recursos ajenos ni condenada a explotar unos géneros determinados” (p. 48). En consecuencia, desde esta orilla, la pretensión del culturalismo queda

sin base, debido a que la asignación de un concepto como “novela gráfica” desconoce el terreno que el cómic ha ganado con el tiempo.

El punto problemático de la novela gráfica, a saber, su denominación, a las luces de los defensores de la propuesta integralista, puede entenderse como una discusión nominalista, pues si atendemos a sus argumentos, al final puede concluirse que, llámese novela gráfica o de alguna otra manera, no deja de ser un cómic, que, a su vez, si adopta el nombre de “novela gráfica”, no significa ni que sea novela ni que sea gráfica. Algo similar a lo que Torralba, citado por Gómez (2013), acusa en su parodia del manifiesto de Campbell:

El verdadero novelista gráfico afirmará en todo momento que, dada la normalización y elevación artística de la disciplina que práctica, la palabra cómic se le antoja etimológicamente aberrante. Sin embargo, siempre que se le pregunte, afirmará que «novela gráfica» no tiene nada que ver con las palabras «novela» y «gráfica», que el debate terminológico no es lo importante y que su no-movimiento podría haberse llamado el de los «huevos rancheros», sin que «huevo» ni «ranchero» tengan igualmente nada que ver con la disciplina, de la misma forma que no tienen nada que ver «novela» y «gráfica». (p. 38).

Destacamos, entonces, de las palabras de Torralba, que la disputada denominación responde más a una suerte de vergüenza que suscita el cómic entre los defensores de la novela gráfica, vergüenza que los incita a buscar un género que los acerque más a los círculos intelectuales, lo cual implica un pretendido alejamiento de las temáticas adolescentes de los cómics tradicionales, y un acercamiento infundado a unas más sofisticadas, inteligentes y elaboradas, para así hacer gala de una posición que les resulte, a su parecer, menos oprobiosa, pero que, al mismo

tiempo, termina por fundir dos formas comunicativas (textual y gráfica) que, al parecer de los críticos más férreos, son incompatibles por las diferencias que cada una desarrolla. Esta crítica también es compartida por Jean-Paul Gabilliet (2005), quien ve en la expresión gráfica una “neutralización” a la carga peyorativa que carga, desde sus inicios, el cómic, y al que relaciona con una estratagema mercantil por parte de las editoriales para vender un nuevo producto “depurado” de sus antiguas máculas:

Ce qui est intéressant en dernière analyse, c'est la destinée de l'expression «graphic novel» dans la perspective de l'histoire culturelle. La respectabilité culturelle inhérente au modèle littéraire du roman que recherchait Richard Kyle, lorsqu'il inventa l'expression en 1964 pour neutraliser les connotations péjoratives du terme comics a été récupérée par le secteur commercial qui en a fait une appellation générique à couleur «littéraire» (párr. 27).

Una vez resumidas las dos corrientes más sobresalientes en el estudio de la novela gráfica y sus respectivas discusiones, no está de más realizar un pequeño análisis de ambas, en pos de hallar un terreno firme sobre el cual asentar nuestra investigación. Así, lo primero que destacaremos es que una y otra toman el cómic como punto de partida, bien sea para marcar una distancia con él, bien para denunciar la dolosa maquinación teórica y argumentativa para negarlo. No hay duda, pues, de que el cómic es el elemento central que debe tomarse como núcleo. En este sentido, tal como plantean los defensores del integralismo, llamar “novela gráfica” a un cómic y atribuirle unas características desde las cuales marcar una ruptura con él, es más una cuestión nominalista, dado que, en el fondo, no hay una transformación absoluta del cómic, y, por ende, no deja de serlo, ya que sus cualidades propias no se disipan en un nuevo concepto. No hay un cambio

sustancial que nos obligue a pensar en un medio y género nuevo, ni mucho menos emprender una nueva búsqueda conceptual que lo destaque como producto independiente. Pero tampoco podemos pensar que se trata del mismo cómic de los primeros años de su gestación. Muy por el contrario, el cómic, como cualquier forma de expresión, se ha desarrollado a partir de su dinámica interna, con la adición de trazos más estilizados o de temáticas complejas. Al igual que la pintura, por ejemplo, que no se ha quedado en la rusticidad de las obras rupestres, así tampoco el cómic se ha estancado en sus primeras formas iniciales. Ha evolucionado, proceso al que nada puede escapar. Tal vez por ello podemos acoger con beneplácito la afirmación de García (2010): la novela gráfica es un cómic evolucionado. Mas esta evolución no puede conducirnos al error de pensar que se trata del máximo de perfección que ha podido alcanzar. En este sentido, no podemos asumir la presencia de un punto culmen que señale su perfección. Partamos de un lugar común: la humanidad ha cambiado con el tiempo, y con ello ha desarrollado nuevas cosmovisiones y formas de expresión, expresión que va ligada a las singularidades que son propias de cada época. Del mismo modo como no son iguales las preocupaciones de un hombre del medioevo a las nuestras, y, peor aún, ni las de cada uno de nosotros a pesar de ser coetáneos, así tampoco las preocupaciones que expresa un cómic en sus inicios no son las mismas a las actuales, cuando, ni mucho menos, son iguales las preocupaciones de cada autor de cómics. Es por este motivo que llamar “novela gráfica” a una forma de expresión, no debe obligar a los autores de cómics a someterse a estos nuevos parámetros, pues en tanto que expresión de un punto de vista o preocupación, es libre. No debe someterse al encarcelamiento unívoco de un concepto, en este caso novela gráfica, como tampoco, por qué no, de cómic. De hecho, las palabras de Scott McCloud (2016) resumen con precisión este aspecto, ya que, según su tesis, la constante profundización del potencial narrativo del cómic, por parte de sus escritores, lo ha llevado a explorar formas muy variadas que, de uno u otro modo, han contribuido

a la emergencia de la novela gráfica, sin que, por supuesto, esa sea la única forma más novedosa. Se trata, en pocas palabras, de una constante explotación de este potencial narrativo, por lo que remarcar un distanciamiento sustancial entre las denominaciones en disputa resulta innecesario. Quizás ahí radique la importancia del autor de cómics, por designarlo de alguna manera, al tratarlo como una persona que busca el medio más adecuado para expresarse. Precisamente, Barbieri (1993), en sus reflexiones finales de su estudio sobre el cómic, destaca dos puntos claves sobre su actualidad: 1) En su actual etapa de desarrollo, el lenguaje del cómic ha conquistado su autoconciencia y ha encontrado una identidad cultural que antaño era fluctuante; y 2) esta identidad conquistada del cómic y su lenguaje ha sido consecuencia de la búsqueda de los autores de cómic, quienes no han inventado formas nuevas de expresión que modifiquen el lenguaje, sino que han buscado la manera más eficaz posible de expresar el discurso propio que se ha formado tanto en el interior del lenguaje del cómic como en el de otros lenguajes. Como se puede ver, no es un asunto de anhelar una nueva denominación, sino, por el contrario, de procurar la forma más eficaz para su expresión, es decir, buscar en el cómic esta efectividad, sin que por este motivo él esté obligado a transformarse en algo distinto. Una expansión de la forma de expresión, una exploración indetenible por desarrollar más el potencial que el cómic tiene por ofrecer.

Por otra parte, si tomamos uno de los argumentos propuestos por los integralistas, podríamos aceptar que el surgimiento de la novela gráfica también se debió a la necesidad de salir del modelo de producción masiva del cómic, añadiendo, por nuestra parte, que este modo de producción y comercialización del cómic limitaba la creatividad al encerrar sus formas y contenidos a estereotipos funcionales en las ventas. No hay duda de que, en parte, le asiste la razón a este argumento, en cuanto se trata de una imposición que encasilló al cómic en una homogeneidad que se estableció en torno a ellos. Un asunto de poder, en este caso económico, que

dominó al reciente medio de expresión, con lo cual el autor de cómics, en aras de conseguir una libertad y reafirmación de sí, experimentó con fórmulas distintas que lo emanciparan de este predominio. Pero, como hemos dicho, el autor de cómics, en su búsqueda por explotar más el potencial narrativo de su obra, instauró formas heterodoxas y contenidos cada vez más cercanos a su voz y a su yo expresivo, si podemos echar mano de esta expresión. No obstante, esto no es óbice para indicar que desde ese instante surge algo llamado novela gráfica, pues es muy poco probable que quienes iniciaron esta revolución tuvieran en mente tal concepto. Así las cosas, pareciera como si el rótulo “novela gráfica” también fuese otra imposición a esta nueva tendencia, como denunciaran Altarriba y Barrero². Una estrategia de marketing para añadir un producto “nuevo” en los catálogos de las librerías.

De acuerdo con lo anterior, nos inclinamos a admitir que la discusión no deja de girar alrededor del cómic, y que es del cómic de lo que se trata, así nuevos nombres le sean asignados. Por tanto, aceptaremos que la novela gráfica es un cómic con una serie de particularidades que se entienden más como resultado de una serie de circunstancias propias de su desarrollo que no marcan una escisión tajante. Esto no implica que haya una similitud total entre una historieta publicada en un periódico, y un cómic expuesto en las librerías con la presentación de un libro

² Resulta de gran interés mencionar que, en la historia del cómic, se atribuye a Will Eisner ser el primero en utilizar expresamente la denominación *graphic novel* en su famoso *Contrato con Dios*, en el año 1978, denominación que es criticada por McCloud (2016), en la medida en que parece haber sido una forma de quitarse el estigma de ser un cómic, con el fin de suscitar un interés hacia una supuesta “nueva” forma de narración gráfica. La objeción de McCloud, grosso modo, se enfoca en el hecho de que esta obra de Eisner fue publicada bajo el formato de libro, al mejor estilo de las novelas tradicionales. Por ello, se pregunta McCloud si eso es lo que lo marca una diferencia, puesto que, si se trata de cambiar el formato al de un libro, para la época era común encontrar los famosos “comics books” norteamericanos. Con ello, McCloud pretende, por una parte, dejar sin fundamento el argumento que sostiene que la novela gráfica es más seria y profunda por ser publicada bajo el formato de libro, como sostiene, por ejemplo, Ossa (2019), para quien la novela gráfica es el cómic ya hecho libro, pues es diferente “al cómic como lo hemos conocido: como una revista o una tira dibujada para ser publicada por los diarios” (p. 194). Empero, la afirmación de Ossa puede deberse a una distancia cultural que se comprende por el hecho de que en Colombia la cultura del cómic ha sido muy tardía, en comparación con Estados Unidos, aspecto del cual hablaremos más adelante. Por otro lado, la apreciación de McCloud parece defender la idea de que entre el cómic y novela gráfica no hay una diferencia sustancial, y que más bien esta última es producto de un desarrollo del potencial narrativo del cómic, siendo así, en otras palabras, un cómic trabajado de una manera diferente.

tradicional. Evidentemente, hay diferencias, pero son, o bien de forma, o bien en el tratamiento de las temáticas y los modos de narrar. Tal vez por ello debamos examinar ahora lo que es un cómic o, por lo menos, qué se entiende cuando hablamos de cómic. Así pues, por lo general, al referirnos al cómic, lo primero que pensamos es que, más allá del formato (papel, digital), se trata de la fusión de dos lenguajes distintos, el literario y el artístico gráfico, de los cuales resalta más este último. No es para menos esta primera concepción, ya que es lo más visible a simple vista, por lo que puede decirse que se trata de un lugar de intersección “entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular” (García Canclini, 1990, p. 314)³. Abstrayendo de esta afirmación las alusiones a lo culto y popular, cuya oposición se ha discutido anteriormente, nos queda el aspecto que lo ubica como una intersección, un campo donde convergen lo gráfico y lo literario, “un material híbrido que cabalga entre el arte visual y la composición verbal” (Peppino, 2012, p. 17). Esta consideración parte de la ya debatida postura acerca del cómic como una sumatoria de piezas distintas encajadas entre sí. Pero, ¿realmente es válida esta idea? No hay que negar que en él confluyen estos rasgos que terminan por emparentarlo con el arte visual y el arte gráfico, como bien rescata Benot (1978):

Por el carácter icónico-literario de su lenguaje, el cómic aparece relacionado de alguna manera con el teatro, la novela, la pintura, la ilustración publicitaria, la fotografía, etc. Con el teatro tiene de común la «acción dialogada» y esta relación es tan obvia que los primeros dibujantes de cómics, permanecieron sujetos a una estética teatralizante (p. 165).

³ De hecho, García Canclini sostiene que la historieta es un género híbrido que ha contribuido a mostrar la potencialidad visual de la escritura y el dramatismo a través de imágenes estáticas, así como a generar nuevas técnicas narrativas, por lo cual ha resultado atractivo en públicos de diferentes clases sociales y edades, sin necesidad de circunscribirse a unas características específicas para disfrutar su lectura.

Esta afirmación no parece errada, en la medida en que asiente que existe una relación parcial entre los dos lenguajes mencionados, sin que se lo encasille absolutamente en uno o en otro. Empero, sigue siendo problemática, porque no deja de concebir que son dos lenguajes que se encuentran allí, no fusionados, sino como encajados y que, por tanto, pueden tomarse como focos exclusivos de estudio. O, dicho de otra forma, como si el estudio de las partes condujera necesariamente a la comprensión del todo. Inclusive, otorga una prevalencia al lenguaje literario-verbal sobre el pictórico, al considerar a aquel como el más preciso, lo que acarrea otra serie de problemas, como serían si el lenguaje se agota solo en lo verbal, y si el lenguaje pictórico es irrelevante en el cómic. Así lo expresa con sus palabras:

¿Cómo conciliar la existencia de dos lenguajes distintos, literario e icónico, integrados o relacionados en los cómics? El lenguaje literario está basado en el lenguaje verbal, el más usado de los lenguajes posibles y también el más perfecto, el más preciso. El lenguaje icónico ha sido tan poco estudiado, que hace que su riqueza comunicativa nos parezca algo equívoca, porque radica, principalmente, en mostrar el objeto o la persona de forma que exige del lector un esfuerzo que dependerá de su carácter, cultura y capacidad de atención. Una imagen que no es la misma para todos, cada uno vería en ella algo distinto, según su personalidad (p. 165).

Sin embargo, en el desarrollo de su estudio, Benot admite que es un error obviar el carácter universal de los signos icónicos, por lo cual cambia el rumbo de la respuesta a su pregunta por el cómic, al cual definirá como una “síntesis” de los dos lenguajes. Aun así, la concepción de que se trata de dos lenguajes sigue vigente, algo de lo cual podemos excusarle, ya que, para el año de la

publicación de su artículo, 1978, el cómic apenas daba sus primeros pasos en los estudios académicos. Similar es la propuesta de Gubern, quien en su obra *La mirada opulenta* (1987), también parte de la consideración de la mixtura de dos lenguajes, pero le otorga elementos distintivos propios al cómic, con lo que lo aleja de ser un simple híbrido. Así:

Como es sabido, el comic es un medio de comunicación escrito-icónico (como lo es el cartel), pero estructurado en imágenes consecutivas (viñetas), que representan secuencialmente fases consecutivas de un relato o acción, y en las que se suelen integrar elementos de escritura fonética (p. 217).

Encontramos aquí, efectivamente, una concepción más completa del cómic que lo distancia de ser un simple híbrido. En primer lugar, que se trata de un “medio de comunicación”, con lo cual el cómic abandona su carácter difuso que lo hacía concebir como algo emergente, amorfo e indefinible, y, por lo tanto, una burda mezcla entre lo gráfico y lo literario. Esta definición ya dota de autonomía al cómic, al fijarlo como un medio de comunicación con identidad propia, o sea, sin ser la extensión de otro. En segundo lugar, esta autonomía se remarca por la presencia de un elemento propio, como lo son las viñetas, la unidad mínima del cómic que consiste en un recuadro en cuyo interior hay imágenes y a veces texto, y que marcan los límites de cada imagen que constituye la secuencia del cómic (Correa, 2010), y le asignan un distintivo propio frente a otros medios de comunicación que podrían parecersele, en la medida en que se distribuyen como secuencia, como veremos más adelante. Por último, su carácter narrativo, que lo diferencia asimismo de otros medios con quienes coincide el cómic en lo que Gubern (1972) denomina aspecto icónico-literario que, al organizarse a partir de viñetas, establece un relato, con lo que

puede afirmarse que el cómic narra, no sólo ilustra. Empero, esta diferencia la trataremos posteriormente.

No obstante, la definición más clásica de un cómic es la que brinda McCloud en su famoso libro *Entender el cómic: El arte invisible* (2005). Según sus palabras, el cómic son ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes⁴ en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y así obtener una respuesta estética del lector. Analicemos un poco más esta definición. Lo primero que se aprecia es el término “ilustraciones” (*pictorial*); es decir, un elemento gráfico. Mas es importante acotar que, al tratarse de ilustraciones, no quiere decir que a una ilustración se le pueda llamar cómic. Una imagen por sí sola no narra, lo cual también sostiene Barbieri (1993):

Se puede partir de la siguiente consideración, no siempre verdadera pero sí suficientemente a menudo como para hacerla regular: la imagen del cómic *cuenta*, la imagen de la ilustración *comenta*. En otras palabras, la ilustración es normalmente ilustración *de* algo, y ese algo puede existir incluso sin la ilustración: su papel es, por tanto, proporcionar un comentario externo, que *añade* algo al relato (o al texto en sentido general) de partida (p. 22).

Esta aclaración no es en vano, pues suele cometerse el error de pensar que una sola ilustración es un cómic, sobre todo en la acepción común de este. Por ello se enfatiza en la expresión secuencial, que ya fuera empleada por Will Eisner (1998), quien define el cómic como “despliegue secuencial de dibujo y globos dialogados” (p. 6), por lo que el cómic es un arte secuencial, el cual se entiende como “engranaje de imágenes que configuran una secuencia” (p. 6), y más específicamente, como un “medio de expresión creativa, materia de estudio diferente,

⁴ Por otras imágenes, McCloud se refiere a las letras que aparecen en el cómic como parte de la narración. Ejemplo, diálogos, descripciones.

forma artística y literaria que trata de la disposición de dibujos o imágenes y palabras para contar una historia o escenificar una idea” (2002, p. 7). McCloud (2005) expone, mediante un ejemplo, lo dicho por Eisner. Para ello se vale de dos columnas con sendas imágenes. Las imágenes de la izquierda son sólo imágenes solitarias que por sí mismas no narran una serie de actos, mientras que las imágenes de la derecha están dispuestas unas tras otras, lo cual le otorga una continuidad en la historia, y se obtiene de esta manera una narración de uno o varios eventos (Véase Figura 1).

Esta secuencia puede constar al menos de dos dibujos. Con este ejemplo, podemos distinguir el cómic de un sencillo dibujo, un cartel, o, quizá con la que más se confunde, una caricatura. Empero, sin el ánimo de analizarla pormenorizadamente, podemos hacer una pequeña digresión para remarcar mejor su diferencia. Así, en un sentido amplio, la caricatura es un estilo de dibujar, cuyos dibujos son aislados (Ortega González, 2010) y, por lo general, resaltan defectos o deforman un sujeto o una situación, con el propósito de expresar una burla y generar un efecto cómico en el espectador. Por ejemplo, la caricatura política, que se ha vuelto tan común en las páginas de los periódicos o revistas, constan de una viñeta que ridiculiza una situación concreta o una figura pública, mediante la cual su autor expresa una burla. Para entenderla mejor, analicemos una caricatura de Julio César González, más conocido en nuestro país como Matador (Véase Figura 2). En ella podemos apreciar que se trata de una única viñeta en la que uno de sus personajes es representado con una imagen de significado universal (la muerte como un esqueleto portador de una guadaña), a la que se le ha asignado el nombre de Farc, y a su instrumento, Guerra. Por otro lado, vemos al expresidente Uribe, con rasgos físicos exagerados, como su nariz y las cejas, en una actitud de súplica, que se torna cómica en la medida en que en la vida real esta actitud no le es propia, por lo menos no públicamente, dado que está instituido en la imagen colectiva de hombre fuerte y recio. No hace falta un mayor análisis para ver que la crítica que realiza el caricaturista:

durante los diálogos de paz y la firma de su acuerdo, al igual que su implementación en la política nacional, Uribe fue uno de los grandes detractores. Así, el caricaturista satiriza la posición de Uribe, como amante de la guerra y la muerte, que, para Matador, son las Farc.

Detengamos aquí el análisis de los detalles y tomemos un rasgo general que aparece ahora: la caricatura como deformador de realidad. En efecto, la caricatura toma la realidad (persona, objeto o situación) y la exagera, hasta llevarla a grados casi grotescos. ¿Con qué fin? Básicamente, aunque puede haber más, para hacer una crítica y expresar su punto de vista acerca de la situación que ha tomado como referente. El cómic no deforma necesariamente una realidad. Por el contrario, su carácter narrativo lo impulsa a crear un universo propio para sus protagonistas, universos que pueden diferir totalmente de la realidad del escritor de cómics, o que si bien, aun tomando como base su realidad, termina por crear una suerte de mundo ficción que, en últimas, resulta ser el mundo propio de los personajes de los cómics. Este aspecto lo acerca a la novela, pues la novela crea espacios y tiempos propios que discurren en su misma dinámica interna, algo de lo que la caricatura carece, pues esta solo plasma un momento. En este sentido, también podemos afirmar que el cómic, al narrar, permite seguir el desarrollo de sus personajes y sus vidas, de manera algo superficial o profunda, dependiendo de sus autores, al igual que la novela, que, en parte, como sostiene Nussbaum (1997), no plasma los hechos ni describe a las personas de manera abstracta o conceptual; por el contrario, la novela narra hechos y relaciones desde un plano humano, desde vidas concretas con sus propios avatares, fortunios e infortunios, en lugar de describir los hechos tal cual han sucedido. En últimas, el cómic narra el desarrollo de una acción dentro de un tiempo interno que discurre.

Por otro lado, en un sentido más limitado del término caricatura, podemos decir que se trata de un estilo ligado a la hilaridad mediante la deformación. Esto no lo excluye del cómic, habida

cuenta de que, por tratarse de un estilo, muchos autores de cómics apelan a este estilo, sin que por ello el cómic pertenezca al medio de la caricatura, ni mucho menos, que la caricatura sea un cómic. En otras palabras, la caricatura ha sido tomada por los autores de cómic como un instrumento con el cual narrar la historia que pretenden desplegar, o con el cual aumentar o rebajar el nivel de expresividad que el autor desea manifestar. Esta es la conclusión a la que llega Barbieri (1993): “Hemos partido de la caricatura como instrumento para aumentar la expresividad, en particular en el cómic humorístico, para acabar llegando a la caricatura como instrumento para rebajar el nivel emotivo, en el cómic fuertemente dramático” (p. 96). Incluso McCloud (2016) sostiene un punto similar, por cuanto el historietista o autor de cómic usa la caricatura como herramienta de expresión para explorar diversas fisionomías de acuerdo con el relato, llegando, según sus palabras, a captar la diversidad fisionómica del mundo real (p. 37).

Así las cosas, podemos finalizar la digresión acerca de la caricatura, de la que dijimos que no es de nuestro interés su profundización, por no tratarse directamente de nuestro objeto de estudio. En consecuencia, retomemos la definición de McCloud. Como mencionamos, pese a que esta no es la única definición, ni la más precisa, ha servido de precedente para el estudio del cómic actual. Y en ella distinguimos unos aspectos esenciales: dibujos e imágenes yuxtapuestas, carácter narrativo, transmisión de información, respuesta estética por parte del lector. Para no desechar otras definiciones del cómic dadas por otros estudiosos, haremos un breve recuento de algunas de ellas, para destacar sus puntos de convergencia. Así, para Mejía (2001), “el cómic es un lenguaje mixto- descifrable, formado por la integración del lenguaje icónico y el lenguaje verbal o fonético, a partir de sintagmas menores llamados viñetas”, mientras que para Baur (1978) “es una forma narrativa cuya estructura no consta solo de un sistema, sino de dos: lenguaje e imagen” (p. 23). Para Pociask (2015), los cómics constituyen un buen ejemplo de los textos multicodales del arte

narrativo, con lo cual se acerca a la definición de Dittmar (2011), quien considera que los cómics pueden definirse a partir de la simultaneidad y la secuencia de las imágenes y de los elementos verbales que, a través de una secuencia gráfica, se complementan entre sí, al igual que Dahrendorf (1977), para quien los cómics son un medio mixto en el que la imagen y el lenguaje se complementan, donde el acento frecuentemente se encuentra en la imagen. O la de Manacorda De Rosetti (1976), quien considera que “Una historieta es una secuencia narrativa formada por viñetas o cuadros dentro de los cuales pueden integrarse textos lingüísticos o algunos signos que representan expresiones fonéticas” (p. 23). Martín (1978) dice al respecto, que el cómic es

historia narrada por medio de dibujos y textos interrelacionados, que presentan una serie progresiva de momentos significativos de la misma, según la selección hecha por un narrador. Cada momento expresado por medio de una ilustración, recibe el nombre genérico de viñeta. Los textos, que pueden existir o no, según las necesidades narrativas, permiten significar todo aquello que los protagonistas de la acción sienten, piensan o verbalizan (p. 11).

Paramio (1971) a su vez define el cómic como “una semiótica connotativa de primera especie en la que sobre una misma referencia inicial se presentan las semióticas objeto, correspondientes a un sistema fonético y a otro icónico” (p. 169), mientras que para Ramírez Domínguez (1975) se trata de

narraciones que combinan la imagen dibujada y sometida a una serie de convenciones típicas con fragmentos literarios. La relación imagen-texto trata de ser complementaria; el papel de los textos de anclaje tiende a disminuir para dar mayor importancia a los de relevo. (p. 19).

Hayman y Pratt (2005), por su parte, consideran que algo es cómic si ese algo es una secuencia de imágenes yuxtapuestas a discreción, y encierra una narración, bien sea por las imágenes por sí mismas, o por combinarse con el texto. Similar es la de Sabin (1996), para quien un cómic es una narración bajo la forma de una secuencia de imágenes.

Las definiciones no se agotan aquí. No obstante, las que hemos traído a colación se refieren, esencialmente, a la presencia del dibujo y el texto como núcleo para la determinación de un cómic. Ahora bien, esto representa la unión de ambos aspectos. Sin embargo, otras definiciones abren el campo a una visión más general, como la de Coma (1979), quien considera que el cómic es una narrativa a través de una secuencia de imágenes dibujadas. Esta definición somera puede descansar sobre la crítica que Cohn (2007) defiende vehemente, ya que, según su parecer, el cómic no puede basarse únicamente en la unión de texto e imagen, pues existen cómics que carecen de texto, o que son sólo una secuencia de paneles, así como cómics donde predomina el texto y la imagen es empleada a manera de ilustración, o, sencillamente, cómics que no cumplen ninguna de esas condiciones. En lugar de esta definición, propone que el comic es un objeto social perteneciente a un grupo social, y que lo que se considera como “medio del cómic”; es decir, las imágenes secuenciales producidas conceptualmente, siguen patrones expresos de combinación y son un lenguaje, el lenguaje visual, que está a la par de cualquier otro lenguaje, lo cual no significa que los cómics sean un lenguaje, sino que, más bien, los cómics son objetos sociales, pues contienen un lenguaje visual y un lenguaje textual, cuya combinación no es un proceso externo de arte, sino un proceso mental. Así, el cómic expande sus fronteras y se constituye como una cultura albergada por individuos que disfrutan de este nuevo producto, y prefieren analizarlo desde una perspectiva social sin tener en cuenta las consideraciones conceptuales del mismo. Para ellos, el cómic, independientemente de sus definiciones, es una realidad que está presente y alrededor de la cual

se ha instaurado todo un mundo, de autores, lectores, editoriales y demás, como lo analiza en detalle Pustz en su libro *Comic book culture: Fan Boys and True Believers Studies in popular culture* (1999).

Empero, no es de nuestro interés abordar un estudio sociológico del cómic. Por ello, volvemos a Cohn y su definición. Si dejamos a un lado su llamado a hablar del cómic como mundo, podemos apreciar que unifica el cómic en un lenguaje propio, que es el lenguaje visual y el lenguaje textual, sin que este no se dé necesariamente en todos los casos, y que no se unen por la intención de un artista, sino por el lector. En este sentido, pareciera que ese lenguaje propio del cómic sólo adquiere el carácter de lenguaje por el proceso de lectura que realiza, valga la redundancia, el lector. Y es que, en cierto modo, el cómic ha impactado también en la lectura, ya que, por ser la conjunción imagen-texto como medio de narración, obliga a leer no sólo grafemas sino también imágenes, en un proceso complejo en el cual no se puede prescindir de ninguno de estos dos elementos, so pena de no apreciar la totalidad del mensaje que se desea transmitir. Podría objetarse, empero, que esta relación imagen-palabra bien puede hallarse en la concepción general de lectura, en la medida en que dicho proceso convierte la palabra en imagen; sin embargo, ese proceso “se acelera en el cómic, que ya proporciona la imagen” (Eisner, 1998, p. 5), lo cual exige al lector el ejercicio de sus facultades y competencias visuales y verbales, por lo cual la lectura del cómic “es un acto de doble vertiente: percepción estética y recreación intelectual” (Eisner, 2002, 10)⁵.

Tomemos una última aproximación conceptual del cómic, y es el traído por Aguirre y Villamizar (2016), quienes consideran que esta forma de narrativa es, además de una expresión artística, una forma de comunicación de masas en las que las voces individuales pueden oírse y en las que la distinción de su forma y de su contenido es distinguible. Esta definición parece más

⁵ Sobre este aspecto, otros trabajos pueden ser de mayor interés, como, por ejemplo, el de Stafford (2011), *Teaching visual literacy in the primary classroom*.

cercana a un abarcamiento del cómic. En efecto, contiene un componente expresivo que es comunicado a un público, con caracterizaciones de personajes definidas e identificables, y que permite la distinción de una forma (visual y textual) y un contenido (temática desarrollada). Podríamos aventurarnos y expandir un poco más esta propuesta conceptual, añadiendo que el cómic es una expresión artística, enmarcada en lo que podríamos llamar “narrativa gráfica”, en la medida en que relata el desarrollo de uno o varios acontecimientos, que desarrolla un mundo interno propio espacio-temporal (cada cómic se ubica en un espacio y un tiempo específico en el cual suceden los acontecimientos sobre los cuales discurrirá), así como también personajes identificables, con características propias, que en algunos casos puede expresar con mayor intensidad las interioridades del autor⁶, en las que la imagen y el texto forman un lenguaje único, en el que, aún cuando pueda predominar uno de ellos, resultan ser complementarios para la comprensión de la historia narrada. No obstante, antes de acoger o no un determinado concepto, no podemos negar que la objeción de Cohn tiene una implicación bastante fuerte, y es, a saber, si la presencia del texto es requisito sine qua non para definir un cómic. Ciertamente es que la manera más común de concebir un cómic es por la presencia de imagen y texto, pero no es menos cierto que también los hay sin la presencia de un texto. La representación tradicional del cómic se ciñe con precisión a los cómics en sus inicios. No obstante, en su evolución, algunos escritores han realizado cómics con la nuda presencia de la imagen. Ahora bien, también en las definiciones expuestas se puede apreciar que hay algunas que omiten también el carácter textual. Además, la relectura de la propuesta de McCloud sobre el potencial narrativo del cómic, en contraste con las definiciones

⁶ Bien puede objetarse que, en los cómics tradicionales, los personajes responden a estereotipos, lo cual es cierto, pero también podemos responder que la escogencia de los personajes y del argumento expresa, de un modo u otro, puntos de vista del autor sobre un determinado asunto. Piénsese en el caso de *Wonder woman*, reivindicación de la mujer y la lucha en la sociedad, o inclusive, el mismo *Superman*, representación de un punto de vista sobre la justicia y la importancia de la ley en una sociedad. Con esto, partiremos de la arbitrariedad del autor en la creación de su cómic

que circunscriben al cómic en la esfera de lo pictórico-textual, nos llevaría a pensar en una pregunta delicada: si el cómic contiene dicho potencial, ¿narrar se agota con el texto? O, lo que es igual, ¿puede haber narración sin texto? Repasemos otra característica del cómic: la presencia, o secuencia, de imágenes yuxtapuestas a discreción del autor, discreción que obedece a la manera como el autor desea narrar una historia. Siendo así, este carácter narrativo es lo que engloba la presencia de imágenes y, en la mayoría de casos, textos. Quizás, entonces, el punto fundamental de un cómic es la presencia de una narración, que se actualiza con estos dos elementos, o uno, las imágenes, pues si bien es posible la omisión del texto, no parece posible, en este orden de ideas, que haya un cómic a partir sólo de texto. Sin embargo, este aspecto se tratará con mayor profundidad en el próximo apartado. Por ahora, podemos trazar una definición puntual, y es que el cómic *es una secuencia de imágenes gráficas yuxtapuestas, cuyo orden y composición están codeterminados por el autor y un relato contenido y desplegado a lo largo de esta secuencia, y en la que usualmente hay presencia de texto*. Ahora bien, esta definición puede resultar bastante sucinta, lo cual no negaremos. Pero, en su defensa, argüimos que ella recoge los puntos clave que constituyen un cómic: imágenes gráficas (es decir, dibujadas o sometidas a un tratamiento de este estilo), secuenciales (como hemos acotado, es necesario que el número mínimo de imágenes sean dos, pues una sola imagen sería una ilustración), en un orden que es determinado por quien escribe el cómic, con carácter narrativo (un relato desplegado y determinante al mismo tiempo del orden de las imágenes) e inclusión, algunas veces, de texto. De cualquier manera, no sobra recalcar que este trabajo de investigación no tiene como eje la indagación filosófica por el cómic, o una nueva teorización. Tan sólo proponemos esta definición, con el fin de dar un basamento sobre el cual considerar al cómic y la novela gráfica en el desarrollo de este trabajo. Asimismo, en lo que respecta al tratamiento de la novela gráfica, entenderemos por ella lo mismo que un cómic, a pesar

de sus diferencias, que no son diferencias sustanciales sino más bien diferencias en el modo de desarrollar su potencial expresivo, ya que en el fondo es un cómic. En últimas, esta pretendida diferenciación sustancial se trata de un asunto de corte nominalista, pues, a pesar de que se le quiere denominar con otro nombre, seguirá siendo cómic, pues esta etiqueta no altera los elementos fundamentales del cómic. O si se prefiere, podríamos echar mano del refranero español y afirmar, a modo de parodia, que el cómic que se viste de novela gráfica, cómic se queda.

Resumiendo lo expuesto, tenemos que, a la hora de definir la novela gráfica, se presenta una pugna conceptual que abre dos corrientes muy marcadas: la culturalista y la integralista. La primera considera a la novela gráfica como un producto diferente del cómic, en cuanto a su temática y expresividad se refiere, buscando de esta manera una aceptación como producto cultural académico y artístico. La segunda, por su parte, considera que la denominación “novela gráfica” es sólo una denominación arbitraria para hacer más llamativo al cómic, por lo que consideran inútil buscar una legitimación otorgada por los círculos académicos o artísticos, toda vez que abogan por la legitimación del cómic por el hecho de ser cómic y, más aún, por la fuerte consolidación que ha ganado en la sociedad. Otro argumento que exponen es que el título de “novela gráfica” es más una estratagema de la industria editorial para buscar nuevos consumidores. Frente a esto, hemos optado por considerar que la novela gráfica es en realidad un cómic, cuyas temáticas y diseños más complejos obedecen a una evolución propia de cada arte, entendiendo por evolución un cambio producido a partir de la exploración realizada por quienes se dedican a este arte.

Así las cosas, lo más pertinente es tomar el cómic como punto de partida. Pero para ello, hay que entenderlo como autónomo, que, aun considerándosele un híbrido de arte gráfica y literatura, no es ni lo uno ni lo otro, sino un nuevo medio de expresión que ha conquistado su terreno propio en la sociedad. Esta consideración demanda dejar de lado los lugares comunes que,

en un sentido peyorativo, se cercan alrededor del cómic, como un producto propio de lectores poco inteligentes, y vehículo de temáticas superficiales. De hecho, el cómic, más allá de ser un producto de entretenimiento, es un objeto con un mensaje, un desciframiento, un sentido. Un objeto estético, como lo explica Ortega González (2010):

El cómic es icónico y analógico; un modo de figuración objetivo, de la realidad o de la imaginación. Por eso es un objeto sensible que tiene un valor intrínseco: un mensaje-objeto. A su carácter icónico como convención y codificación se corresponde igualmente un poder creador de entretenimiento que le confiere una representación, un desciframiento, un sentido y una relación significativa que lo vuelve explícito, liberándolo de esa convención de manera sincrónica. Esto es lo que lo convierte en un objeto estético, sensible, concreto, bello, puramente subjetivo, perceptible por los sentidos e interpretado por nuestra mente (p. 3).

De hecho, no puede desconocerse el amplio potencial que tiene el cómic para abordar temáticas de mayor profundidad, si queremos emplear tal expresión, aunque, como veremos en el siguiente apartado, nos atrevemos a afirmar que, desde sus inicios, el cómic expresaba puntos de vista críticos a su entorno social y político, de una manera soterrada, que sólo hasta hace unos cuantos años se ha hecho más explícito, gracias al advenimiento de lo que Natoli (2009) llama un renacimiento del cómic, que le ha permitido explorar temas morales y filosóficos, si bien, como reconoce, han estado desde el principio. En este renacimiento, según sus palabras, los cómics nos ponen de nuevo cara a cara con nuestros miedos, nuestras esperanzas y nos otorga un espacio para cuestionar nuestros parámetros morales y nuestra identidad.

Así las cosas, a todo lo expuesto por el cómic, podría añadirse que es un producto cultural con su espacio propio, sus propias maneras narrativas y sus elementos característicos, y que, de paso, se ha constituido en un medio de expresión cada vez más acogido, conglomerando inclusive maneras de vivir y cuyo alcance hoy en día se ha extendido hasta el ámbito académico. Empero, a nuestro parecer, no sólo es un producto cultural: es una forma de arte autónoma cuya realidad no podemos desconocer. Pero de ello hablaremos en el siguiente apartado.

1.2 Ni arte gráfica ni literatura: la validez y autonomía del cómic

Hemos intentado ubicar la novela gráfica en una conceptualización que enmarque nuestra investigación. No obstante, en esa exploración, hemos tenido que adentrarnos en la discusión acerca de su diferencia con el cómic, en el sentido de dilucidar si se trata de dos conceptos diferentes o si se trata de uno mismo. La conclusión obtenida es que estamos hablando del cómic en una etapa de su evolución o desarrollo, pues, al analizar su trasfondo, no ha sufrido ninguna transformación sustancial, ya que sigue tratándose de una narración secuencial, con elementos propios (como la viñeta), en la que imagen y texto, usualmente, se conjugan en torno a una complementación que facilita la expresión o la transmisión del relato, con lo cual se crea una suerte de indisolubilidad entre ambos aspectos, el visual y el textual. No obstante, habíamos acotado que no siempre el texto es una señal omnipresente en el cómic, pues pueden encontrarse cómics en el que esto está ausente, por lo que sería más adecuado que se trata de una conjunción entre artes gráficas y literaturas, como también sostiene Gubern (1972): “los cómics constituyen un medio expresivo perteneciente a la familia de medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y del lenguaje literario” (p. 105).

Esta integración es el fundamento de su catalogación como “híbrido”, aunque esta característica no es óbice para estudiarlos por aparte, como se piensa a menudo, ya que la imagen y el texto, o en general su carácter narrativo, constituyen un todo cuyo relato y comprensión quedan incompletos, si llevamos a cabo una separación de ambos con el fin de analizar cada uno de manera aislada. Así lo destaca Meskin (2009):

Image and text determine narrative content in standard comics by working together (i.e. by ‘blending’ in some important sense) rather than remaining distinct as do text and pictures in traditional illustrated literature. Words and pictures in comics do then typically combine to create a unified, albeit complex, whole (p. 235)⁷.

Así las cosas, definir si la novela gráfica es diferente del cómic, es un asunto nominalista, pues tanto lo que algunos teóricos designan como novela gráfica, como lo que es el cómic, muestran las mismas similitudes sustanciales, por lo que, realmente, no hace falta una diferenciación conceptual. Partiremos de la premisa de que la llamada “novela gráfica” es un cómic, cuyos elementos que aparentemente los distingue, a saber, la madurez de su temática y un formato de libro convencional, no son más sino el resultado de un desarrollo normal y propio de una forma de expresión, como ocurre con la música y las artes plásticas, por ejemplo. Nos adherimos a la tesis propuesta por los detractores de la denominación “novela gráfica”, en la medida en que esta parece obedecer a un ánimo de reconocimiento intelectual de un medio que tradicionalmente ha sido subestimado, así como a una búsqueda de un rótulo que atrajera a un

⁷ De hecho, insistir en esta separación, sostiene Meskin (2007), trae como consecuencia la negación del cómic como arte. Justamente, la convergencia inseparable de estos elementos (y otros, como el estilo, técnica, por mencionar algunas) es lo que ha permitido que el cómic conquiste un lugar propio. De ahí su defensa por pensar el cómic como arte, y no como supeditado a otras artes.

nuevo público, en una suerte de estrategia de ventas, tal como hemos tratado de demostrar en el acápite anterior.

Ahora bien, asumiendo que se trata de un híbrido, surge la pregunta de si es una forma de literatura o una forma de arte. O, dicho en otras palabras, de si es literatura o arte gráfica. Como mencionamos líneas atrás, el cómic ha conquistado su autonomía con el tiempo. En primer lugar, por el impacto social que ha generado, lo cual se evidencia con la aparición de mayor número de lectores, de cualquier condición, que ha llevado al surgimiento de culturas urbanas en torno al cómic (piénsese en los cada vez más consolidados Comic-con en todo el mundo), o la reclamación de su estudio en ambientes escolares, como es la propuesta de Malten Dahrendorf (1977), Stafford (2011), Arango Johnson et al. (2009), Guzmán López (2011), Jensen et al. (2007), entre otros, quienes consideran que el impacto del cómic en la sociedad es tal, que bien puede estudiarse o aplicarse como medio de enseñanza en áreas como la física y las matemáticas (Langer, 2009), o en el mejoramiento de habilidades comunicativas y de expresión (Glaeser et al., 2003), pues como señala Guimaraes (2001), el cómic sirve para acercar, e incluso producir, el conocimiento científico. O, como también apunta Eisner (2002), “los cómics están capacitados para funcionar como una herramienta para el aprendizaje” (párr. 15). Inclusive, podemos traer a colación la fuerte influencia del cómic en el “arte pop”, de mediados de las décadas 60 y 70 del siglo XX, que se puede apreciar en las obras del artista Roy Lichtenstein, quien emplea en sus obras trazos y composición a manera de las viñetas del cómic, como se puede apreciar en su obra “Chica ahogándose” (Véase Figura 3).

En segundo lugar, porque a medida que se ha desarrollado, se ha instalado como un producto que no es exclusivamente literario, ni exclusivamente artístico gráfico, sino un híbrido, como se ha dicho, que constituye un todo y que exige ser visto de esta manera; es decir, como un

producto independiente que no pertenece sino a él mismo. Siendo así, el cómic no es ni literatura, ni arte gráfica. El cómic es cómic. No es gratuito, entonces, que se nombre al cómic

como el noveno arte, pues en él se combinan elementos narrativos, semióticos y visuales fácilmente comparables a los de la literatura, cine, las artes escénicas, la arquitectura y la pintura para generar un medio donde mundos imaginarios toman carta de reales. Pero son sus algunos elementos como la viñeta, el bocadillo, la cartelera o cartucho según sea el caso los que le otorgan su aspecto característico, lo que identifica al cómic como tal (Victoria y López, 2015, p. 1).

Este reconocimiento como el “novenno arte”, dado por Francis Lacassin, por tratarse del “fruto del sinergismo de la imagen icónica secuencial y del texto literario escrito, que reconcilian dos tradiciones culturales tantas veces antagónicas, la sensorial y la intelectual, la del eros y la del logos” (Gubern, 1972, p. 35), destaca la autonomía del cómic frente a las otras artes, al que elementos tales como la viñeta, el bocadillo y otros le dan una identidad propia, por lo cual no se le puede considerar ni enteramente literatura ni enteramente arte gráfico. Pero amplíemos un poco más la inquietud planteada, y remontarnos a un terreno más amplio en el que se instala el cómic: la narración gráfica. Por narración gráfica puede entenderse la manera como Eisner (1998) la define: “Descripción genérica de cualquier narrativa que se sirve de la imagen para transmitir una idea” (p. 6). En este sentido, de las definiciones tomadas para el cómic, entendemos que el cómic contiene una estructura narrativa basada en la imagen, estructura que, de acuerdo con Gubern (1972), presupone necesariamente la secuencia o discurso sintagmático, que no es descriptiva sino narrativa, pues su estructura es secuencial, y por ello su lectura se apoya en referencias señalizadoras sobre su “progresión secuencial”, que dictan la dirección que aquella debe llevar,

sea de izquierda a derecha o superior a inferior, aspecto del cual carece la pintura. Ahora bien, dado que una la formación de una estructura narrativa se da por medio de una concatenación de palabras (lenguaje oral o escrito) o de gestos (lenguaje de sordomudos), en el caso de los cómics esta se da entre pictogramas, los cuales pueden ser definidos como un conjunto de signos icónicos que representan gráficamente el objeto que se trata de designar, entendiendo por signos icónicos cualquier signo que en algunos aspectos ofrezca semejanza con lo denotado, y que, además, llevan implícita una suerte de universalidad frente a otros signos lingüísticos, como la palabra. Cabe destacar, igualmente, que estos pictogramas se circunscriben siempre en el presente, inclusive en los casos del *flash-back*, en la medida en que se aprecian como un presente y no como un pasado, como suele suceder en el caso de la novela.

Estas características se hallan en la definición de Gubern acerca de lo que es un cómic, a saber, la de ser una “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética” (p. 107). No obstante, en esta definición encontramos un elemento que, a juicio de Gubern, es potestativo, habida cuenta de que no todos los cómics lo poseen, como es la “escritura fonética”. Al respecto, afirma este autor que la escritura fonética, de existir en un cómic, debe estar integrada en el pictograma y no yuxtapuesta, integración que, si bien constituye su componente literario, no reviste necesariamente el carácter de discurso lingüísticamente organizado, como ocurre con las onomatopeyas y otros sonidos inarticulados. Mas esta acotación de Gubern puede ser susceptible de una objeción, que habíamos tratado en el apartado anterior, y refiere al título como elemento del cómic. A primera vista, un título no trascendería a una forma discursiva. Sin embargo, se trata de un claro caso de escritura fonética, o alfabética, que, aun cuando se trate de un cómic carente de texto, da un sentido a la historia, ya que se encuentra insertado en el mismo, no es externo, y como veremos en los

ejemplos, se ajustan al entorno y situación que un determinado cómic quiere desarrollar. Por ejemplo, mientras que algunos cómics como “The Yellow Kid” (Véase Figura 4) y otros de terror (Véase Figura 5) pertenecen a la noción clásica de cómic, es decir, texto e imagen, otros como “¡Chhht!” (Véase Figura 6) sólo emplean imágenes y carecen de texto. Si los analizamos, podemos rastrear la fuerte presencia de la escritura fonética en el título, el cual se inserta perfectamente con el pictograma, a través de una tipografía que va de acuerdo con el ambiente, la sensación o la situación que el autor quiere expresar. Por este motivo, podría pensarse que no están yuxtapuestas, sino que complementan el contenido de la imagen. De hecho, podríamos suprimir los títulos, pero el resultado de la imagen no carga la misma potencia expresiva. Sin embargo, esta objeción puede quedar sin fundamento, puesto que, como sostiene Eisner en *El cómic y el arte secuencial* (2002), “la rotulación, tratada ‘gráficamente’ para prestar un servicio a la historia, funciona como extensión de la imagen. En este contexto, proporciona el talante, un puente narrativo y la insinuación del sonido” (p. 12). Notemos que el fondo de su afirmación es asegurar que realmente no hay texto sino una extensión de la imagen que potencia en el cómic su carácter narrativo. Y, todavía más, que el elemento característico del cómic, allende el texto, es su capacidad narrativa, es la contención de un relato que se despliega en el desarrollo y secuencia de imágenes. Por tanto, a partir de esta afirmación de Eisner, podemos enfatizar que no es la imagen y el texto la conjunción indisoluble, sino la imagen y la narración, y que, en cierto modo, la exclusión del texto en general no afecta la constitución del discurso narrativo.

Dicho lo anterior, podríamos concluir que el cómic es una forma de narración gráfica, aspecto este que no es novedoso en la historia humana, si tenemos en cuenta que “la narración de historias se encuentra hondamente anclada en el comportamiento social de los grupos humanos antiguos y modernos” (Eisner, 1998, p. 7). En concreto, la narración con imágenes tampoco resulta

novedosa, ya que la imagen, como expone Gombrich (2003), cumple una función transmisora de ideas o expresiones, o propicia la evocación y el reconocimiento, por lo que “la forma acompaña a la función” (p. 7). De suerte que, como sostiene Fresnault-Deruelle (2009), dibujar para contar es una práctica tan antigua como contar para dibujar. Prueba de ello son las pinturas rupestres, mediante las cuales se escenificaban cacerías (o se informaba la cantidad y/o el tipo de animales de un determinado lugar), o ceremonias espirituales. Por otra parte, así como Gombrich (1997) afirma que las obras de arte no son espejos, pues no son la realidad misma, sino una manera de comprenderla y aprehenderla aunque de manera limitada, dada la mediación de la carga de significación e interpretación presente en las obras, que va más allá de las palabras, así también nosotros podemos llegar a afirmar que las imágenes no son la realidad en sí misma, pero ayudan a su aprehensión, expandiendo sus límites en grados inalcanzables para aquellas. Es, precisamente, en este sentido en el que la imagen potencia la expresión y enriquece la narración. Sin embargo, el cómic, como hemos mantenido hasta este punto, no recae enteramente en lo gráfico, sino que se acompaña, por lo general, del texto. Por tal motivo, asumimos el cómic como narración secuencial de imágenes gráficas, con frecuencia acompañadas de textos, constituyendo así una unidad entre las artes gráficas y la literatura. Traigamos a colación, para apuntalar mejor esta unidad, las consideraciones de Aguirre y Villamizar (2016) que pueden condensarse de la siguiente manera: el cómic es una narración escrita que se asemeja a un libro en cuanto a lo que puede ofrecer, y que mediante imágenes gráficas sustituye las descripciones y las acciones que, en el plano literario, quedarían a discreción de la imaginación del lector. Tenemos así que el componente visual y el componente literario se fusionan en una unidad no descomponible, pues tanto el uno como el otro se requieren para desarrollar una narración: sin esta indisolubilidad, el cómic perdería su sentido.

Así las cosas, tenemos que los cómics son una forma de narrar, mediante imágenes (y texto), acciones, acontecimientos que se desarrollan en la historia y afectan la vida de sus protagonistas, así como también, valga el atrevimiento, determinan sus decisiones. En este sentido, se emparejan con la literatura, pues cuentan con ciertos elementos compartidos del género narrativo, como la conformación de un universo propio, en un espacio y tiempo determinados, un tiempo que discurre, personajes marcados por voces y expresiones propias y cuyas vidas se entrecruzan, encuentran, y la presencia de un acontecimiento alrededor del cual girarán todas las demás vidas. Si a esto le sumamos una estructura narrativa propia, basada en los paneles (viñetas), que, como explica McCloud (2005), fracturan tanto el tiempo como el espacio para ofrecer un ritmo entre momentos desconectados, y que constituyen así el corazón del comic, además de un vuelco temático a la exploración interior del autor y su visión de la vida propia o de hechos históricos, con mayor razón valdría la pena su asociación con la literatura. Dejaremos que Chute (2008) plantee el interrogante con el que hemos de vernos ahora: *Comics as literature?* La pregunta, de hecho, adquiere relevancia si atendemos las palabras de Wolk (2007): “*they use words, they’re printed in books, they have narrative content*” (p. 14).

¿Podemos pues considerar que los cómics son literatura, o que pertenecen a ella, a partir de estas similitudes? Para Chute (2008), este cuestionamiento es pertinente, y se apoya en la creciente expansión de la narrativa gráfica, fenómeno que lleva a replantearnos los puntos centrales de la literatura, su contenido y propiedades. Sin embargo, dar una respuesta a un cuestionamiento de este tipo no es una tarea fácil. Aun así, podemos rastrear dos tendencias que podríamos llamar “radicales”: la que está a favor de que el cómic sea tomado como literatura, y la que se oponen a esta asimilación. Para los primeros, algunos de los argumentos expuestos versan sobre las similitudes formales y de formato, como el de Carrier (2000), quien afirma que el tamaño y la

escala de los libros de cómics es uno de los aspectos importantes (p. 74). Más allá de ello, los argumentos parecen basarse en las condiciones para que algo sea catalogado como literatura, los cuales son recogidos por Meskin (2009, p. 226) así:

1. Definición del discurso literario, el cual es un discurso que es un acto ilocucionario de imitación o claramente superior a la norma en su relación de significado implícito a explícito (Beradsley, 2004).

2. Una obra sólo puede considerarse literaria si sólo si es producida en un medio lingüístico y dicha obra es un relato, una novela, cuento corto, drama o poema, y si su autor tiene la intención de que posea un valor estético, cognitivo o interpretativo, así como si está escrita con las habilidades técnicas necesarias para que su intención sea tomada en serio, o que posea dichos valores en un grado significativo (Stecker, 2004).

3. Un texto se identifica como una obra literaria cuando se reconoce la intención del autor de que el texto sea producido y leído en un marco de convenciones que definen la práctica (que constituye la institución) de la literatura (Lamarque y Olsen, 1994).

4. La definición de literatura, como una escritura altamente valorada (Eagleton, 1983).

A partir de estas definiciones, Meskin (2009) se pregunta si los cómics cumplen, con respecto a ellas, lo que él llama “la condición del medio lingüístico”, en cuyo caso la respuesta es afirmativa, dado que muchos cómics cumplen con las definiciones dadas acerca de la literatura, o al menos en gran parte, por lo que entonces todos los cómics deben ser considerados literatura. El punto discutible, se plantea Meskin, es que la existencia de cómics sin texto llevaría a que fuesen excluidos, y, por otro lado, se obvia el carácter híbrido del cómic, que es insoluble y a su criterio

no constituyen dos lenguajes diferentes, como defienden Chute y DeKoven (2006), quienes admiten que el cómic es híbrido. Así,

in the following sense: comics is a mass cultural art form drawing on both high and low art indexes and references; comics is multigeneric, composed, often ingeniously, from widely different genres and subgenres; and, most importantly, comics is constituted in verbal and visual narrative that do not merely synthesize (p. 769).

La última expresión trae una dificultad grande, pues si los tratamos de una manera diferente a la síntesis, nos lleva a la incertidumbre del cómic, en la medida en que sería tanto arte visual como literatura, con el añadido de que pone en vilo la autonomía del cómic, que hemos defendido. Es por este motivo que Meskin mantiene su posición acerca del cómic como un híbrido, que es, a su vez, un todo. Pero antes de proceder a explicar la sugerencia de Meskin, revisemos rápidamente las posiciones que niegan que el cómic sea literatura. Entre ellas encontramos la de Wolk (2007), para quien los cómics, pese su acercamiento con las obras literarias por el uso de palabras, su impresión en libros y su carácter narrativo, “*they’re no more a literary form than movies or opera are literary forms*” (p. 14). Asimismo, John y Lopes (2004) sugieren que un cómic puede, quizá, considerarse una obra de arte, mas no un trabajo literario, pese a su valor estético y la construcción de sus historias. Eagleton (1983), por su parte, enfatiza en que los cómics no son considerados literatura, al igual que ocurre con las obras de algunos escritores, mientras que Allan Moore (2007), reconocido escritor de tales obras, desecha la pretensión literaria del cómic por considerar que preguntarse acerca de la pertenencia del cómic a la literatura desvía el enfoque que debe tener el cómic y, por ello, resulta más relevante preguntarnos mejor por aquello que hace al cómic único y especial:

With the best will in the world, if you try to describe the Dazzler graphic novel in the same terms as you describe Moby Dick then you're simply asking for trouble. As opposed to films without movement or sound we get novels without scope, depth or purpose. That isn't good enough either [...] Rather than seizing upon the superficial similarities between comics and films or comics and books in the hope that some of the respectability of those media will rub off upon us, wouldn't it be more constructive to focus our attention upon those ideas where comics are special and unique? (p. 3 - 4)

A juicio de Meskin (2009), esta negativa a asumir el cómic como literatura, se sostiene en la combinación de varias ideas que sobre este se tienen. En primer lugar, una perspectiva errada acerca del cómic, puesto que hay cómics que no son literatura. Es decir, quienes se resisten a asumir el cómic como literatura, construyen esta resistencia sobre una premisa universal que puede traducirse en que “todos los cómics son literatura”. De ahí el error de su consideración, pues de la misma manera como sucede en la literatura, no toda obra escrita es reconocida como literaria. En ese orden de ideas, Meskin prefiere optar por ser menos categórico y afirmar que algunos cómics pueden ser considerados literatura, mas no todos por el hecho de serlo. Por otro lado, otra idea que fundamenta esta postura negativa es el temor de que, por considerarlos literatura, se ignoraría el carácter visual-artístico de los cómics, a lo que Meskin responde que, de aceptarse como literatura, no hay lugar para implicar la negación rotunda de dicho aspecto, ya que algunas obras literarias que emplean también componentes visuales artísticos, como la poesía concreta, se han considerado literarias sin tener que dejar aquellos de lado. Y, por último, está la preocupación contenida en la afirmación de Moore, que concierne sobre la pérdida de aquello que hace al cómic ser lo que es, si lo sumimos al plano literario. La respuesta de Meskin es bastante concreta: asumir el cómic

como literatura no conlleva la anulación de la esencia, por así decirlo, del cómic. Meskin pone el ejemplo de la poesía, cuya clasificación como literatura no deja de lado aquello que la hace poesía; es decir, que, por considerársele como literatura, aquella no deja de ser poesía, pues, según sus palabras, la literatura es una meta forma que contiene un número de formas artísticas, cada una diferente entre sí.

Entonces, ¿puede considerarse el cómic como literatura? Si seguimos la propuesta de Meskin, encontraremos que es bastante particular, pero de gran ayuda para esclarecer esta cuestión. Primero, hay que tener en cuenta que sólo algunos cómics pueden ser considerados literatura, pero no todos. Así como no todo texto escrito es literario, igual ocurre con el cómic. Por supuesto, algunos cómics, sobre todo los llamados “novelas gráficas”, han tenido reconocimiento en el mundo literario, como *Maus*, de Art Spiegelman, galardonado con el prestigioso premio Pulitzer en el año 1992, o buena parte de los trabajos de Alan Moore, entre otros, que, a su vez, han sido enseñados y analizados por el mundo académico⁸. No obstante, estos son sólo algunos, por lo cual, asumir la generalidad de todos los cómics a partir de casos singulares es caer en una generalización apresurada.

Siendo así, los cómics no son literatura en sentido estricto, sino aquellos que el mundo literario considera que cumple con los requisitos para pertenecer a él. No obstante, tampoco podríamos considerar a aquellos cómics destacados, como literatura. Siguen siendo cómics, esos híbridos particulares que exigen ser asumidos como un todo; que, si bien algunos han conquistado la admiración del mundo literario, este reconocimiento tampoco los convierte en literatura. Apelemos, como Meskin, a la hibridez que los particulariza, pues en esa medida podemos entender por qué no son literatura.

⁸ Al respecto, pueden verse los trabajos de Di Lido (2009), Heer y Worcester (2009), Morris y Morris (2005), Venezia (2009) y Sánchez (2016), entre otros muchos trabajos que sobre este autor se han escrito.

Así, que tengan componentes que los emparentan con la literatura, no los convierte en una de sus manifestaciones. En este sentido, podríamos apelar a la explicación de Levinson (1984), quien considera que las formas de arte híbridas son formas de arte que surgen de la combinación real o la interpenetración de formas de arte anteriores. Esta combinación o interpenetración de formas artísticas anteriores no significa que la hibridez del cómic se reduzca a la relación entre el texto y la imagen. Más bien, esta señalada combinación puede aplicarse para entender el cómic desde su génesis, en el sentido en que, como híbrido, surgió como una síntesis de la literatura y el arte gráfico, sin que esto implique un impedimento para estudiarlo desde cualquiera de esos campos. Algo similar a lo que ocurre con la ópera, caso que expone Meskin (2009), la cual es parte drama y parte música, en un todo inseparable que, aun así, puede estudiarse desde cualquiera de esas dos orillas, sin necesidad de convertirse en un habitante exclusivo de alguna; esto es, sin dejar de ser ópera. Igual ocurre con el cómic: puede analizarse desde la literatura o desde el arte visual-gráfico, sin que deje de ser cómic, ya que algunos pueden contener elementos que llamen la atención de alguna de estas áreas.

Visto de esta manera, nuestra alternativa es considerar al cómic como no perteneciente a la literatura, sino como un arte autónomo, a la par de la fotografía o el cine, sin vernos forzados a convertirlo en una especie del género literario, como señala Gómez (2017), pues ha conquistado su legitimidad a partir de la construcción de un lenguaje propio que “se revela como un sistema de comunicación complejo y perfectamente capacitado para vehicular significados igualmente complejos” (p. 162). Con la salvedad, por supuesto, de que no todo cómic ha de ser considerado arte, así como tampoco cualquier dibujo o texto puede asumirse como artístico *per se*. En este contexto podemos tomar como arte la afirmación de Marcel Mauss (2002), la cual dice que un objeto de arte, por definición, es un objeto que es reconocido como tal por un grupo. Si el criterio

fuese el reconocimiento de un grupo, entonces sí podríamos considerarlo arte, habida cuenta del mundo creado a su alrededor y de la fuerza adquirida en su difusión, a lo que, si añadimos las implicaciones comerciales, que han traído como consecuencia la apertura de nuevos sellos editoriales dedicados exclusivamente al cómic, o su acogida por sellos tradicionales, con mayor razón no puede rechazársele de la esfera artística. Ahora bien, si cambiamos el enfoque, y apreciamos el arte en un sentido más amplio, prestado de las acepciones de la *techné* griega, es decir, como producto artesanal, como una expresión de una habilidad o un talento enmarcado en la aplicación de un saber-hacer o de una técnica, entonces el cómic cobra validez artística y legitimidad para ser parte del arte. Así lo expresa Paltani-Sargologos (2011):

si l'on définit l'art d'un point de vue artisanal comme la manifestation d'une habileté, d'un talent, comme l'application d'un certain savoir-faire, d'une technique, et qui est le fruit d'une connaissance acquise et d'une mise en pratique, alors, oui, la bande dessinée est un art (p. 23).

Sin embargo, no ahondaremos en la discusión del arte y los criterios que establecidos para que algo sea aceptado así. Nuestro punto no consiste en defender su estatuto de arte, si lo hay. Lo que hemos querido exponer es que el cómic ha conquistado cierta autonomía que lo aleja de la búsqueda de una aceptación proveniente del mundo literario, como subgénero, o del arte, como una de sus expresiones canónicas. Preferimos la consideración, quizás algo vaga, del cómic como un producto cultural que ha calado profundamente en los dos últimos siglos, XX y XXI, en la sociedad occidental. Sin embargo, no podemos ignorar su repercusión en las concepciones estéticas de dichos periodos, dentro de las cuales, podríamos mencionar las consideraciones de Ranciere, quien en sus obras *El espectador emancipado* (2010), *The politics of Aesthetics* (2004)

y *Aesthetics* (2013) dedica su estudio al problema del arte en la contemporaneidad. Según su pensamiento, hoy en día las expresiones artísticas han logrado tal punto, que sus fronteras, que podemos denominar como “tradicionales”, se difuminan al grado de generar una indeterminación. En este sentido, podríamos decir que estas fronteras estaban bien configuradas, generando una suerte de jerarquía. Así, por ejemplo, el color y la imagen eran propias de la pintura; armonías y sonidos, de la música, y así con todas las demás. Empero, hoy podemos apreciar instalaciones artísticas que mezclan imagen y sonido, o performances que involucran elementos ajenos a los clásicamente considerados. Inclusive, en este último, es apreciable cómo la frontera física se ha expandido y saca de los museos la obra, para gestarse en cualquier otro lugar. En palabras de Ranciere (2013), se trata de

mostrar cómo se constituye y se transforma un régimen de percepción, sensación e interpretación del arte al acoger las imágenes, los objetos y las prestaciones que parecían más opuestos a la idea del arte bello: figuras vulgares de los cuadros de género, exaltación de las actividades más prosaicas en versos liberados de la métrica, piruetas y payasadas de music hall, edificios industriales y ritmos de máquinas, humo de trenes o barcos reproducido por un aparato mecánico, inventarios extravagantes de los accesorios de la vida de los pobres. Y mostrar cómo el arte, lejos de hundirse con esas intrusiones de la prosa del mundo, no deja de redefinirse en ellas, intercambiando por ejemplo las idealidades de la historia, la forma y el cuadro por las del movimiento, la luz y la mirada, y construyendo su propio dominio al desdibujar las especificidades que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico (pp. 10 – 11).

El asunto no es otro que un trastocamiento de lo concebido tradicionalmente como arte, con una suerte de límites rígidos que aislaba a cada una de sus manifestaciones. Podríamos pensar en una situación insular de las manifestaciones artísticas, dentro de un cerrado territorio llamado arte. El problema radica en las expresiones actuales que evidencian una ruptura de este hermético territorio, con lo cual, como bien lo ha expresado Ranciere, el arte se redefine y trae una emancipación que, para nuestro caso, inmiscuye a los elementos “propios” de nuestras llamadas islas y los integra entre sí. Por ejemplo, el color o el sonido salen de su territorio y exploran y se integran en otros. Inclusive, hay una conexión mayor con el mundo, en el sentido en que, en lugar de permanecer alejado de éste, el arte ahora toma elementos, que otrora eran impensables, para contemplarlos con su mirada y, a partir de ellos, brotar en creaciones que cada vez se distancian de las catalogaciones habituales y obligan a reflexionar sobre el arte y su alcance.

La ruptura jerárquica es innegable en esta confusión. Esto es, precisamente, lo que ocurre con el cómic. Como hemos sostenido hasta ahora, su hibridez inmanente lo confina a un terreno particular donde no es, en un sentido estricto, ni texto ni imagen, sino imagen - texto. Y, por tanto, ni literatura ni arte gráfico, sino una confusión que lo dota de una faceta original. La dificultad que trae consigo el cómic, proviene de las concepciones clásicas que mantenían un fuerte distanciamiento entre el texto y la imagen, relegándolos a cada uno a un arte determinado, que repelía la intrusión de cualquier elemento importado de otro terreno, tal como sostiene McCloud (2005).

La repelencia existente entre estas dos artes queda eliminada, y en su lugar, el cómic se erige como una nueva estética que se encuentra presente en nuestro tiempo y cuya presencia no pasa inadvertida. No es en vano que, como hemos mencionado, se le haya bautizado como el “novenno arte”; pero esta consideración como arte no se basa en una mera designación. El cómic,

como considera McCloud (2016), tiene un gran potencial para brindar nuevas miradas sobre la realidad, esas miradas que los autores del cómic tienen por expresar y explorar en un continuo desarrollo, tanto de la forma como de las complejidades temáticas, por lo que, a su parecer, la discusión sobre si algo es arte o no lo es resulta inútil, sobre todo en un terreno tan etéreo como este. Puede, como deja entrever McCloud, que el cómic sea un arte menor, dado los potenciales de expresión y de nuevas miradas que ofrece a sus lectores; empero, nuestro punto central es la defensa de su autonomía como medio de expresión. Por consiguiente, no necesita reclamar su reconocimiento a otra u otras artes, cuando él mismo se basta para este objetivo.

De hecho, tal reclamo parece fundarse en los prejuicios con los que *ab initio* ha cargado a cuestas. Pero, desde la mirada de Ranciere, apreciamos no sólo la difuminación de las fronteras artísticas, sino también la emancipación que ha conseguido al no depender absolutamente de las artes gráficas o la literatura. Más aún, esta emancipación se extiende al terreno del espectador, quien logra romper con la jerarquía que lo condenaba al estrato bajo de lector flojo, inculto, cuando no otros apelativos más ofensivos. En su defensa, afirmamos que, por su carácter masivo, el cómic puede ser leído por cualquier tipo de lector, desde culto hasta infantil, cada uno con su respectiva lectura, tal como ocurre con el arte. Una pintura, por ejemplo, puede ser vista por un adulto y por un niño, sin restricción alguna. Naturalmente, las lecturas y los efectos estéticos serían diferentes, mas sería absurdo pedirle a una obra que transmita uno y sólo un efecto a los espectadores. De ser así, sería restringir la libertad del espectador en su relación no sólo con la obra, sino también con el mundo. Mantener la idea de que cada arte debe tener un selecto grupo de espectadores es coartar el potencial estético de una obra de arte, y silenciar la diversidad de miradas que ofrece. La libertad del espectador para apreciar la obra, para experimentar unos efectos estéticos, para decidir si le gusta o no, si algo le transmite o lo deja impávido, es la relevancia del arte. Por esto, conservar la

discriminación hacia el lector de cómics, o encerrar el cómic como un arte para un determinado público, resultaría contrario a la idea que hemos tratado de sostener; sería ir en el sentido de la crítica que Gombrowicz (2009) hace a los poetas, a quienes considera que escriben poesía sólo para ellos, dejando de lado la relación con el mundo.

¿De dónde viene el desprecio contra el que ha tenido que enfrentarse? Sostendremos que de sus temáticas. Si nos remontamos a sus orígenes, encontramos que su tiraje industrial y masivo en los periódicos versaba en historietas de carácter humorístico, dedicado al entretenimiento pasajero y algo frívolo de los lectores; un vodevil escrito, como lo llama McCloud (2016). Pero incluso desde algunos años atrás, en la década del 30 del siglo XIX, el suizo Rodolphe Töpffer, considerado por muchos como el padre del cómic moderno, era consciente de la novedad de sus escritos, en los que reconocía la naturaleza mixta e inseparable del texto y la imagen, que, de tomarse por separado, tornaría la suerte de su novela novedosa, tal como la consideró, como oscura o como algo carente de significado Groensteen (2014).

De hecho, Töpffer también era consciente de la potencialidad de su texto, en lo que se refiere a su impacto pedagógico, dado que reconocía que, en su contexto, el número de lectores tradicionales se reducía mientras aumentaba el número de personas que gustaban más del mirar, motivo por el cual consideraba a su nuevo medio como un recurso valioso para educar a sus lectores; asimismo, era consciente de este potencial, en lo concerniente a su difusión, que, según su parecer, algún día derrocaría a los medios tradicionales. Al respecto, así se expresaba Töpffer, según lo recoge Masotta (1982):

La historia en cuadros, a la cual la crítica de arte no presta atención, y que raramente inquieta a los doctos, no ha dejado en cambio de ejercer una gran atracción. Y esto en mayor grado que la literatura misma puesto que a partir del hecho de que existe más gente

que mira que gente que lee, ejerce su atractivo especialmente sobre los chicos y las masas, ese público al que se puede pervertir y que por lo mismo sería particularmente deseable ayudar a educarse. El cuento dibujado, con esa doble ventaja que le viene de su mayor concisión y de su relativamente mayor claridad, puede y debe vencer a otros medios de expresión en tanto puede dirigirse con una actitud realmente viviente a un mayor número de espíritus, y puesto que aquel que lo utiliza —cualquiera que fuera el contexto— tendrá ventaja sobre aquellos que eligen expresarse por medio de libros. (p. 122- 124)

Es claro que Töpffer, desde la génesis del cómic, pronosticaba la rápida expansión de este nuevo producto que ha desterritorializado a la literatura y al arte gráfico, en la medida en que ha jugado con sus componentes, para instaurarse como un nuevo territorio con sus propias características. En este sentido, el cómic ha asestado un fuerte golpe a las rígidas fronteras que separaban el texto y la imagen, convirtiéndolo en un territorio flexible pero fijo donde interactúan elementos de otros territorios en el desarrollo de este nuevo territorio. Podemos tomarlo en términos de crítica al espacio, en la medida en que se ha demostrado que el espacio no es preexistente, como ocurre cuando pensamos que si un texto, por su rasgo escrito, pertenece a un territorio preestablecido llamado literatura, o que, si es un dibujo, a otro llamado arte (o arte visual, gráfica, o cualquier otra denominación). Así, el cómic se ha valido de la confluencia de dos elementos fugados de estos territorios, y los pone en un lugar no preexistente, que es el suyo, sin que por ello se solidifiquen sus fronteras en una rigidez; por el contrario, estas son flexibles, dado que admiten nuevos elementos, como el sonido, tal como sucede en los cómics interactivos como

Upgrade soul, lanzado en 2012⁹, donde, además, el cómic demuestra que no está anclado a un formato de papel, llegando a explorar terrenos novedosos como es el mundo digital que se abre en la web. Inclusive, esta ruptura del espacio como preexistente puede apreciarse en el caso de otros cómics interactivos, como *Mars Oddity*, de 2016, donde el lector, guiado por un hilo narrativo inicial, escoge las opciones que más le apetezcan para continuar la narración, a través de una interfase digital¹⁰. Visto así, podemos apreciar cómo la frontera entre espectador y autor se desvanece, precisamente porque el lector es quien decide seguir su propio relato, es decir, interactúa con la obra y la reelabora a su antojo, en una dinámica en la que aquel, el espectador, se emancipa de su espacio y se sumerge en la obra. Autor y lector dejan de ser categorías separadas, y se confunden en lo que podemos llamar autor-lector. O, simplemente, en una indeterminación que nos fuerza a repensar en la persistencia de las antiguas categorías, a la luz de las nuevas estéticas que se incorporan en el cómic.

Desde luego, no podemos atribuirle estos efectos a Töpffer, pese a que bien podríamos catalogarlo como un visionario en los alcances de su invención. Así, el cómic no surgió como un producto baladí, sino que su evolución ha traído una reconsideración de viejas categorías que se habían fosilizado. Porque, además de lo brevemente expuesto, también el cómic juega con el trastocamiento de la temporalidad. En efecto, la puesta en viñetas juega con el tiempo de una manera particular. El *continuum* del tiempo se divide en momentos, pero cada uno encierra otros que dependen de la temporalidad que vive cada personaje. En este sentido, hablamos de un tiempo que no es sólo una sucesión de momentos, sino que se revela como temporalidades, o intensidades. No es sólo una sucesión, sino una vivencia del tiempo, el tiempo en la conciencia y los diversos

⁹ Vale destacar que este comic inicialmente se desarrolló inicialmente como una aplicación interactiva que brinda un entorno de inmersión a su lector. Debido a la gran acogida que tuvo, este cómic fue impreso seis años después. Al respecto puede leerse más acerca de este cómic interactivo en McMillan (2019).

¹⁰ Al respecto, puede leerse más información en Borrull (2017).

matices que lo impregnan. Aún más, se juega con la relatividad del tiempo en el cómic y el tiempo del lector, en la medida en que cada viñeta configura un momento dado, mientras que el lector recorre cada elemento de la viñeta desde su tiempo, en una suerte de desigualdad porque, una vez se termina la viñeta, se pasa a otra. En cierto modo, el relato del cómic avanza a una velocidad mayor que la desplegada por el lector. El tiempo del cómic y el tiempo del lector entablan una desigualdad.

Añadido a esto, y como digresión tangencial del tema de la temporalidad, encontramos que la estructura narrativa del cómic gira en torno a un o unos acontecimientos que los atraviesan. Intentaremos sustentar esta breve acotación de corte deleuziano en las siguientes líneas. Así, ya en *Poética* (1974), Aristóteles definía el arte trágico como imitación de acciones, dando prioridad al argumento y estableciendo como su núcleo las acciones desplegadas por los protagonistas¹¹. Desde entonces, se ha tomado la acción como punto central de todo relato. Pero, ¿qué pasaría si le damos un vuelco a la propuesta del Estagirita, y cuestionamos que sea la acción lo que estructura la narración? Desde luego, hablamos desde el cómic, si bien dejamos abierta la posibilidad para otros medios narrativos. Intentemos analizar esta perspectiva. ¿Qué son las acciones, sino el resultado de un acontecimiento que se efectúa, que ocurre en un plano espacio temporal específico? El acontecimiento se efectúa en una serie de condiciones espacio temporales que lo diferencian de otra efectuación, así el acontecimiento sea el mismo. Tomemos, por ejemplo, morir. Las efectuaciones del morir son diversas en sus condiciones (lugar, circunstancias, etc.), aunque el acontecimiento sea siempre el mismo: morir. Una vez efectuado, sucede la contraefectuación, es decir, las acciones que se desarrollan alrededor de esta. Por tanto, lo importante en el cómic no es

¹¹ Si bien es cierto que Aristóteles menciona que también son importantes los hechos o los acontecimientos, parece centrar su análisis en la importancia de la acción y, con ello, de los hechos que vayan surgiendo de dichas acciones, por lo que, a nuestro parecer, los acontecimientos toman un papel secundario con relación a las acciones.

la reducción a un argumento-acción, sino a un acontecimiento que se efectúa, y alrededor del cual se contraefectúa, se actúa.

Así las cosas, en el cómic se vive la efectuación de un acontecimiento que determina las contraefectuaciones (acciones), en las cuales cada personaje actúa según el sentido que asume para el acontecimiento efectuado. Al mismo tiempo, gracias a los acontecimientos, se configura el espacio, los rasgos de cada personaje, sus acciones y demás elementos propios. *Maus* (2001) se centra en el holocausto judío, la muerte violenta de millones de judíos, y la manera como el protagonista ha contraefectuado este acontecimiento, es decir, cómo se ha desplegado su línea de vida. No es en vano que, a partir de este acontecimiento, Spiegelman, su autor, haya dotado a sus personajes de una fisionomía particular (la animalización antropomórfica que los distingue: judíos como ratones, los nazis como perros, los polacos como cerdos). *Persépolis* (2003), por su parte, narra la vida de su autora, Marie Satrapi, en el acontecimiento de un golpe de Estado que instaura un régimen teocrático y sus férreas arbitrariedades. Satrapi narra las contraefectuaciones de los personajes involucrados, incluida ella misma: unos se exilian, otros permanecen en Irán y viven de acuerdo con este régimen. Incluso podemos pensar en el mismo Superman, superhéroe icónico del cómic, y cómo es que, a partir de un acontecimiento pensado por el autor, nuestro héroe no sólo despliega sus acciones, sino que también adquiere sus características. ¿Podríamos pensar en un hombre común y corriente, débil en su fisionomía, que enfrente acontecimientos colosales y de otro mundo? Sin duda, es poco probable.

Siendo así, el cómic no imita, no es una mimesis. Su relato no calca, ya que, por el contrario, configura por sí mismo un mundo mediante las diferentes interacciones de los personajes y demás elementos. En este sentido, no es un Yo quien escribe desde sí, sino un yo que deviene otros, pues, aunque sea el Yo quien escribe, ese Yo se disuelve en las diferentes vidas y voces que van

apareciendo y se expresan a su antojo. Esto significa que, en cierto modo, escribir es una terapia para atacar el atascamiento de la vida cuando hay un elemento que quiere homogenizarla. El escritor plasma líneas de fuga al aprisionamiento de la vida, mundos posibles ante las amenazas de dominio que se ciernen. Puede basarse en un hecho real, pero el escritor no es un historiador: denuncia la enfermedad en la que ha caído el mundo, y se constituye médico cuando explora los posibles escapes, y da a luz a diferentes voces que suelen estar ocultas en ese aprisionamiento que es delirio, una enfermedad, la enfermedad por antonomasia, la dominación. Pero es el modelo de salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que se agita sin cesar bajo las dominaciones, que resiste a todo lo que la aplasta o la aprisiona, y se perfila en la literatura como proceso (Deleuze, 1996).

Ahora bien, retomemos el cómic. A pesar de sus prejuicios, algunos cómics surgieron como una forma de exponer ciertos males del mundo. Repasemos brevemente algunos de los primeros cómics. Así, tenemos a *The Yellow Koy*, de Outcault, considerado el primer cómic moderno, el cual fue publicado en 1895. Este retrata, a través de las hilarantes aventuras de un niño vestido con un camisón de dormir de color amarillo (de donde proviene su nombre), las condiciones sociales de la época, lo cual, visto más allá de la jocosidad superficial que suscita, constituye una denuncia al consumismo de la época y su contraste con las precarias condiciones de vida de la clase popular:

En *Yellow Kid*, en cambio, absurdo y violencia —como ha señalado muy bien Giammanco— constituyen el resultado mismo de la expresión de la miseria del bajo fondo, y no se hallan confinados a los gestos del personaje, sino que invaden hasta el último centímetro del papel (Massota, 1982, p. 23)

Por su parte, *The Katzenjammer kids*, de Rudolph Dirks, y publicada por primera vez en 1897, fue también otro cómic de difusión masiva que narraba las aventuras de Hans y Fritz, dos gemelos que viven con *Die Mama*, la madre adoptiva, y en cuyas aventuras intervenían *der Captain*, un viejo marinero fracasado, y *der Inspector*, el representante burocrático de la educación. En este cómic podemos apreciar, además de las vivencias de la clase emigrante que llegaba a suelo estadounidense, la mezcla de inglés y alemán como una jerga propia de esta comunidad, que, sumado a las situaciones narradas, elaboran una crítica al modo de vida que aquella llevaba. Por ejemplo, la separación de los padres y los hijos (Hans y Fritz viven con una madre adoptiva), las frustraciones provenientes de la promesa que ofrece un sistema económico y la improvisada reconstrucción de una familia desintegrada (el Capitán es un sujeto arruinado que parece tomar el lugar de la figura paterna), y la vigilancia constante del Estado para obligar a vivir según sus reglas, representada en *Der Inspector*. Abandono, frustración y un control del país anfitrión son las pinceladas básicas de este cuadro de vida inmigrante que, a pesar de estar enmarcado en la hilaridad de las aventuras relatadas, no deja de salir a flote como una lectura crítica de una situación social muy marcada en aquel entonces.

Otro caso es el de *Mutt and Jeff*, de Bud Fisher, publicado en 1907, que delata las catástrofes personales que acarrea el estilo de vida capitalista de la época, reflejada en las constantes bancarrotas de Mutt, su ludopatía y su falta de escrúpulos para conseguir el anhelado modo de vida que señalaba el espíritu de aquel entonces, lo cual expresa las vicisitudes de una sociedad guiada por el sueño de la realización personal y de su vida bajo el mandato de la vida opulenta.

Podríamos seguir el recuento de esta relación entre problemas sociales y los cómics, como apuntan Victoria Uribe y López Flores (2015) al estudiar cinco ejemplos de cómics y su relación con dichas problemáticas. Así,

Scott Pilgrim (relaciones interpersonales y bagaje emocional en el SXXI), Green Arrow (consciencia social en el superhéroe en tópicos como la segregación racial, la intolerancia, la drogadicción y el VIH), V for Vendetta (estado vs. Población), Ghost in the Shell (la humanidad ante el avance tecnológico y que es lo que hace a alguien ser humano) y la Familia Burrón (crítica social). (p. 2)

Y es que, tal como señalan, el cómic, “debajo de un aparente barniz superficial puede tocar temas actuales, momentos pasado e inquietudes sobre el futuro” (p. 2), por lo que acusar al cómic de trivialidad, es ignorar el fuerte trasfondo que cada historia presenta. Por supuesto que no podemos predicar esta relación de todos los cómics, pues al expandirse cada vez más este medio, la actitud crítica dio paso a personajes e historias estereotipadas que, como denuncia Eco (1984), esconden elementos propagandísticos de un sistema económico o político (lo cual demuestra la gran importancia e impacto del cómic en una sociedad). Aun así, desde nuestra posición, podemos decir que, justamente, como medio de alcance masivo y de expresión, el cómic ha luchado en su historia por reinventarse en sus diseños. Es así que, de los personajes clichés e historias manidas, se pasó a una visión más introspectiva y con grandes alcances críticos, como lo evidencian los aspectos del cómic que dieron origen a la discusión sobre la novela gráfica, tratada en el capítulo anterior. El cómic deviene, siempre está inacabado y sus fronteras seguirán extendiéndose constantemente. Mas nuestro objetivo con estos ejemplos era ilustrar cómo el cómic surge como una forma de expresión que rompe los discursos aislados de la literatura y el arte, y a partir de

ellas, se constituye como un nuevo elemento. La delimitación de estas áreas queda fragmentada con el cómic y su lenguaje que habla desde la literatura sin ser sólo literatura, y desde el arte gráfico, sin serlo exclusivamente.

De esta manera, hemos tratado de resolver la situación del cómic dentro de la literatura, y a pesar de que el título señalaba una descripción de la evolución, hemos preferido no hacer un recuento taxativo de los diferentes cómics, si bien es preciso conocer algunos detalles de antemano. El propósito subyacente era validar el cómic desde el cómic mismo, no como apéndice de otro género, toda vez que exponer los motivos por los cuales el cómic, lejos de ser una lectura frívola, es un medio de expresión que, desde su propio lenguaje, enseña puntos de vista que enriquecen las diversas formas de apreciar y vivir realidades, y que, sobre todo, puede ofrecer miradas críticas sobre temas complejos. En ese orden de ideas, podríamos afirmar que, en unión con la filosofía, puede entablar un diálogo con ésta, en un plano no jerárquico, sino como dialogantes que entrecruzan sus apreciaciones. Por último, sólo nos queda por decir que, antes que preguntarnos si el cómic es o no literatura, arte o cualquier otro territorio al que se le quiere suscribir, lo mejor es preguntarse por el cómic desde el cómic mismo, o, lo que es igual, preguntarnos por el cómic como producto emancipado, con lo cual, sin importar la respuesta, ya pensaríamos el cómic desde su autonomía.

1.3 La novela gráfica en Colombia: Recuento de un desarrollo tardío

Hemos visto, brevemente, algunos aspectos esenciales del cómic, en una aproximación a su naturaleza y su posición en el panorama literario, así como los problemas que se han suscitado al momento de estudiarlo. Llegados a este punto, conviene dar una mirada a la situación del cómic

en Colombia y su desarrollo. Empero, esto se torna difícil, por cuenta de una realidad que los pocos especialistas en este tema han señalado, y es la ausencia de una cultura fuertemente consolidada en torno a este medio, cuya causa parece encontrarse en la llegada tardía del cómic a Colombia, y a la visión limitada que se tiene del mismo. En efecto, mientras que, en Colombia, en el año 1924, aparece publicada por primera vez, en el periódico *El Mundo al día*, la tira cómica *Mojicón*, de Adolfo Samper (Véase Figura 7), considerada el inicio del cómic en el país, en otras latitudes, como Estados Unidos y Europa, ya para ese entonces la difusión del cómic se había extendido y arraigado en la cultura popular.

Más aún, para la época, apenas si llegaban algunos pocos ejemplares extranjeros. Esto ha llevado a que su desarrollo haya sido muy incipiente y que sólo casi hasta finales del siglo XX se haya disparado su producción. Desde luego, la narrativa gráfica en Colombia no ha sido desconocida en nuestro país, mas una serie de dificultades, que señalaremos posteriormente, ha impedido que realmente sea considerada como un producto cultural, con lo cual nos referimos no sólo a su lectura, sino a la creación interna de cómics que doten de un sello propio el cómic colombiano. Según lo apunta Rabanal (2001),

cuando en Colombia se habla de historieta se la llama caricaturas, monos o monachos, términos todos estos que, en realidad, se refieren a otras cosas. Y es que aquí no existe todavía un nombre propio difundido y aceptado para el género, por la sencilla razón de que en Colombia la historieta nunca conoció épocas de una popularidad tal que justificara bautizarla con un nombre propio (p. 16).

Es decir, la falta de popularidad ha impedido la apropiación del cómic como producto cultural. La hipótesis que plantea Rabanal acerca de este particular atraso es que el cómic vino de la mano con el desarrollo urbano:

La historieta, al igual que el cine, es producto de lo que podríamos llamar la «modernidad urbana». Nació, en la forma en que la conocemos, en los grandes periódicos neoyorquinos de finales del siglo XIX y creció con el impulso de la competencia de esos mismos periódicos. Y su público principal fue, desde un principio, el habitante de la ciudad (p. 16).

Esta modernidad urbana a la que alude el autor, se dio, según su planteamiento, de manera tardía con relación incluso a otros países latinoamericanos, como México o Argentina. Aunado a esto, cuando este fenómeno se presentó, coincidió con la llegada de la televisión y su rápido arraigo como medio masivo, lo cual le restó fuerza a la consolidación del cómic y truncó el desarrollo de una cultura urbana que viera en el cómic una forma de expresión acorde con sus realidades:

En Colombia, esa modernidad urbana fue un fenómeno muy tardío respecto de los países industrializados del norte e incluso respecto de países de América [...]. Es suficiente tener en cuenta que en 1950 el 70% de la población del país era rural y el resto, unos tres millones, se repartía entre cinco ciudades “medianas”, siendo la mayor Bogotá con unos seiscientos mil habitantes.

Cuando finalmente se produce el crecimiento de las ciudades, producto de las migraciones internas, éste coincide prácticamente con la consolidación de la TV como medio masivo. Esto tuvo como consecuencia, entre otras cosas, el haber saltado toda una etapa de la formación de la cultura urbana en la que el papel impreso jugó un rol fundamental. (p. 16)

Cierta o no dicha hipótesis, es innegable que el cómic ha tenido poco desarrollo en nuestro país, sobre todo en lo que se refiere a la producción y a las temáticas tratadas, si bien cabe aclarar que no es que el país careciera de formas de expresión masificadas, pues para entonces la caricatura política gozaba de un gran desarrollo, pese a que en sus albores, en el siglo XIX, era una rareza que circulaba sólo entre las élites políticas e intelectuales del país, y en algunos casos, a manera de ataques interpartidistas (Helguera, 1989). No es gratuito pues que la caricatura política hubiera calado tanto en Colombia, llegando a tomarse como una gran importante arma por parte de quienes no detentan el poder, ya que, mediante el humor característico de esta¹², se desenmascaran los errores del enemigo y se le expone públicamente (Núñez Espinel, 2014).

Según Pablo Guerra (2010) especialista en el tema de los cómics en el país, una de las causas del lento desarrollo del cómic, que se presenta por igual en toda Iberoamérica, se debe a la importación de contenidos provenientes de Norteamérica, Europa y Japón, cuya consecuencia se ha visto reflejada en que un gran porcentaje de los cómics elaborados en la región sea un calco de temas y personajes propios de los cómics de aquellas latitudes, que terminan por aminorar la capacidad expresiva del cómic regional en lo referente a sus propias idiosincrasias y situaciones propias, así como por anular la creatividad de los autores locales:

El impacto de estas influencias ha sido determinante en las estéticas que definen las producciones locales de cada país sobre todo en el caso de los comic-books

¹² Recordemos que la caricatura tiene como característica propia la comicidad, en la medida en que su fin es ridiculizar un personaje o situación. Como hemos explicado en el apartado anterior, la diferencia entre caricatura y cómic está en su constitución. En efecto, mientras que en la caricatura es una viñeta la que contiene toda la expresión, el cómic es una secuencia de viñetas que narra una historia. No obstante, retomando a Barbieri (1993), la caricatura puede insertarse en el cómic, como un estilo de dibujo con pretensiones cómicas. En este orden de ideas, sería pertinente afirmar que, si bien una caricatura no es un cómic, este último sí puede incluirla.

estadounidenses y el manga. Esto genera una gran dificultad a la hora de construir proyectos de índole cultural para el común de la sociedad. (p. 41)

En otras palabras, podríamos decir que no hay una identificación social con el cómic, habida cuenta de su frágil asimilación en la sociedad colombiana. En parte, porque, como señala Villegas Uribe (2018),

En el caso de la producción y consumo de la historieta en Colombia cabe afirmar que, aunque en el ámbito del consumo el imaginario de los colombianos se nutre, durante la primera mitad del siglo, de historietas importadas de Estados Unidos y México, en el ámbito de la producción este género no ha tenido el desarrollo de otras naciones. (párr. 11).

Estas mismas consideraciones también son compartidas por Guerra (2010) y Rabanal (2001), por lo que se puede afirmar que el cómic colombiano carga consigo una marcada tradición de ser la réplica de cómics procedentes de otros países, sobre todo Estados Unidos, razón por la que pueden destacarse dos efectos negativos de este tipo de lectura en la sociedad colombiana. El primero, el excesivo interés comercial de los cómics, que, en últimas, los mantenía sumidos en el pregonado prejuicio de lectura basura, sin calidad. Y junto a este primer efecto, aparece el segundo, que se trata de una advertencia sobre la propagación de valores culturales negativos en los niños, principales lectores, y, por consiguiente, un detrimento en la sociedad¹³. Crítica nada novedosa,

¹³ Esta nocividad del cómic es un prejuicio que se ha presentado no sólo en Colombia, sino a nivel internacional, desde los inicios del cómic, como ya se ha expuesto. Prueba de ello es el estudio de Fredric Wertham, titulado *Seduction of the innocent* (1954), en el cual se trataba de relacionar el cómic con las conductas delictivas, así como conductas inmorales, como el homosexualismo y la promiscuidad. Cabe destacar que dicho estudio condujo a que el Congreso de los Estados Unidos ejerciera una fuerte censura y control sobre la producción de cómics y su contenido mediante

pues este tipo de aproximaciones al cómic los podemos encontrar en Dorfman y Mattelart en su célebre estudio *Cómo leer al Pato Donald* (2002) o en el ya mencionado *Apocalípticos e integrados* (1984), de Umberto Eco, en los que se denuncia la expansión de un imperialismo cultural a través de los cómics estadounidenses. Así, de las consideraciones de los mencionados autores podemos extraer dos conclusiones interesantes: primero, que en las primeras apariciones del cómic en Colombia, este aún estaba rodeado de los consabidos prejuicios que lo alejaban de ser tomado seriamente como un medio de expresión, para ponerlo al servicio de una ideología, como si su único objetivo fuese difundirla. Por supuesto, no ha estado exento de esta intención, pero su evolución no se ha truncado por este uso. Al mismo tiempo, se remarca que aún en Colombia se sigue considerando mayormente que el público por excelencia del cómic son los niños, recordando así el sólido cliché acerca de la infantilidad de los lectores de cómics y su vulnerabilidad ante la manipulación. Segunda conclusión: que en Colombia no hubo desarrollo fuerte de cómics, por dedicarse básicamente a distribuir los de otros países, siendo Estados Unidos y México los predominantes. Tal como denuncian en sus análisis, para aquel entonces, y desde algún tiempo atrás, en Colombia había muchas editoriales de origen extranjero cuya labor era traducir y difundir los cómics de otros lugares. Por consiguiente, es fácil sostener la premisa de que realmente no ha habido un gran desarrollo del cómic en nuestro país, si bien se puede hablar de algunos intentos, como veremos más adelante, pero sin desarrollo ni industria que fomentara la producción de cómic local.

Para continuar con este rápido vistazo del cómic en Colombia, remontémonos a momentos claves de su evolución en nuestro país, para ilustrar el planteamiento anterior. Retomemos la mencionada tira cómica *Mojicón*, de Adolfo Samper. De ella se sabe que es una adaptación del

la implementación del llamado *Comics Code Authority*. Al respecto, véase Wertham (1954), Pérez Fernández (2009) y Nyberg (1998).

cómic *Smithy*, de Walter Berndt, publicada a partir de 1922 en el *Chicago Tribune New York News Syndicate*. No en vano, según lo recoge Rabanal (2001), su autor, Adolfo Samper, “nunca la firmó por no considerarla un trabajo propio” (p. 17). Otro ejemplo es la posterior publicación de la revista *Chanchito* (Véase Figura 8), en 1933, considerada la primera revista de historietas, dirigida a un público infantil, y que en el año en que se mantuvo vigente publicó dos historietas: *Fantásticas aventuras de Tito y Tof* y *Las aventuras de Mickey Mouse*, ambas sin firma ni créditos, pero que no constituían obras originales de autores locales, ya que la primera “parece ser de origen europeo y la segunda es, obviamente, de Walt Disney, en la versión de 1930 dibujada por Ub Iwerks” (p. 18).

Resulta llamativo, entonces, cómo el anonimato, por decirlo de alguna manera, marcó el inicio de la circulación del cómic en nuestro país, lo cual podría denotar un desinterés en la apropiación del cómic como obra, que podría repercutir en el desinterés, por parte del público, a asimilarlo como lectura y relegarlo a ser una parte insignificante de los periódicos, lo cual refleja la inexistencia de una cultura en torno al arte secuencial:

Y conviene insistir en esto: la causa fundamental de este hecho debe buscarse en la inexistencia de un público “preparado”, en el sentido sociológico, para la lectura de historietas. Dibujantes y potenciales autores los hubo, pero cuando circunstancialmente intentaron incursionar en el cómic, nunca obtuvieron respuesta del público. También existieron los medios –diarios y revistas– pero casi nunca sus lectores reclamaron o festejaron la aparición de historietas.

Es bastante probable, entonces, que al menos una de las explicaciones a la ausencia de tradición en el campo de la historieta en Colombia tenga que ver con ese proceso.
(pp. 18-19)

De todos modos, este periodo reseñado no fue del todo vacío. El mismo Samper, motivado por su tira cómica *Mojicón*, publicó en 1941, en el semanario *Sábado*, la tira cómica *Don Amacise*, junto con *Misia Escopeta*, obras que anunciaban tímidamente los incipientes inicios del cómic en Colombia, y que, contrario a *Mojicón*, fueron reconocidas como propias por su autor. No obstante, con el tiempo, en el país se fueron dando pasos cada vez más firmes en la cultura del cómic, de suerte que estos primeros inicios abrieron el camino para obras más maduras que marcarían un nuevo rumbo, como *Copetín*, de Ernesto Franco, publicada en 1962, en el diario El Tiempo, que duraría 32 años; asimismo, intentos de creación de impresiones dedicadas en exclusiva al cómic, como *Mini monos*, en 1973, a cargo de José María López “Pepón”, o *¡Click!*, de 1979, así como *Los Monos*, en 1981, y *Acme* en 1992¹⁴, hasta la creación del Museo Virtual de la Historieta Colombiana (2000) y sellos editoriales dedicados a la difusión de cómics, bajo el discutible rótulo de “novela gráfica”, como “Laguna” o “Cohete”.

Este rápido vistazo a los puntos clave de la evolución del cómic en Colombia muestra el grado de atraso que ha tenido el desarrollo del arte secuencial en nuestro país. Basta con comparar cómo, mientras hasta hace unos pocos años se empezaron a crear editoriales aparte para la difusión del cómic, en otras latitudes ya existían, de tiempo atrás, fuertes sellos dedicados a su difusión, como DC Comics, o Marvel, que incluso ya comenzaban a llevar sus historias al cine. Pero, ¿a qué se debe este lento proceso? Habíamos mencionado al comienzo de este apartado una hipótesis sociológica, sostenida por Rabanal; no obstante, es bastante difícil señalar otras que hayan contribuido no sólo a explicar este desarrollo tardío, debido al bajo número de estudios sobre el

¹⁴ Es preciso destacar el gran aporte de ACME al desarrollo del cómic en Colombia, pues se trataba de una colección de pequeñas historietas y otros trabajos creativos del arte visual, hecha por personas interesadas en la narrativa secuencial (Suárez y Uribe-Jongbloed, 2016), que aportaron sus estilos al desarrollo del cómic, alejándose del canon industrial de entonces, consistente en traducir y difundir cómics extranjeros.

cómic, pues, como señala Pablo Guerra (2014), “hasta el momento, la investigación sobre el cómic colombiano ha sido muy escasa y producto de esfuerzos individuales” (párr. 2).

Así las cosas, otra de las causas de este pobre panorama se encuentra en la recepción del cómic por la sociedad, recepción que, al igual que ocurría con el cómic en general en sus comienzos, estuvo cargada de juicios despectivos. Es decir, se le asociaba con un contenido pobre y dirigido básicamente a un público infantil, lo cual equivale a decir, a un público con poca instrucción y criterio para abordar otros terrenos considerados de mayor complejidad: “Para muchos en Colombia, las historietas son sinónimo de entretenimiento, chistes y superhéroes. También se cree que son para niños, jóvenes o, en últimas, para adultos que se niegan a crecer” (Semana, 2011, párr. 1). Esta subestimación no es gratuita, si se tiene en cuenta que el arte narrativo en nuestro país se ha distribuido mayormente al público infantil, en formatos diseñados para él y con temáticas así consideradas. Recordemos que publicaciones como *Chanchito* o *Los monos*, mencionadas anteriormente, tenían como objetivo este tipo de público. Sin embargo, atendiendo a su temática, no siempre resultaba ser tan inocente o banal como se le atribuía. Tiras cómicas como *Misia Escopeta* y *Don Amacise*, de Samper, eran una burla mordaz a la clase media bogotana de su época y sus valores, como destaca Darío Acevedo Carmona (s.f.):

Entre las tiras cómicas se recuerda la creación de personajes como *Don Amacise* y *Misiá Escopeta* que personificaban a la clase media bogotana, y en cuyas historietas se recreaban los valores, vicios, costumbres y aspiraciones de este sector social con apuntes divertidos y satíricos. (p. 41)

De hecho, Segura, citado por Villegas (2018), argumenta que no solo con estos personajes se condensó en ellos el espíritu de la clase media, sino también a través de los personajes

secundarios que los acompañaban, de tal manera que “los rodeó de modelos igualmente verosímiles como el empleado público, el comerciante, la suegra, el manzanillo, y con todos ellos armó un universo propio” (párr. 13). Así, más allá del simple entretenimiento, estas tiras cómicas satirizaban el entorno de su época, como una forma de denuncia de la sociedad de aquel entonces. Sátira que, por lo demás, al ser impresa en un medio masivo, podría resultar en una forma de ilustrar al hombre común y corriente sobre las realidades sociales en las que estaba inmerso. Curiosamente, *Sábado*, semanario en el que se publicaban las mencionadas tiras cómicas, apareció en el año 1943, en el comienzo del ocaso de la República Liberal, bajo la dirección de Plinio Mendoza Neira y Armando Solano, dos liberales doctrinarios que planteaban “más un liberalismo cultural que un liberalismo político” (Torres Duque, 1991, p. 41), con lo cual se puede apreciar también cómo el cómic colombiano servía de vehículo de una crítica social y también, en otros casos, de una ideología política, aspecto al que ya nos referíamos, que también es recogido por Irene Herner en “Mitos y monitos” (1979), entre otros.

Inclusive, en el caso colombiano, se presentó una clara forma de propaganda estatal basada en cómics, como *Policía en Acción* (Véase Figura 9), revista de la Policía Nacional de Colombia, publicada en 1964, que incluía trabajos de Ernesto Acero y Francisco Bernal, y que a todas luces consistía en una publicación oficial “en tono apologético y moralista” (Rabanal, 2001, p. 20), o más recientemente, “Hombres de acero” (Véase Figura 10), en 1998, de autoría de Carlos Osorio, cuyos personajes y temas parecían “diseñados como una campaña institucional para mejorar la imagen del Ejército colombiano” (Villegas, 2018, párr. 26). De hecho, Fernández L’Hoeste (2007) remarca también esta denuncia, aunque admite la vaguedad de su información, debido a los diferentes datos brindados por las fuentes consultadas. Aun así, es enfático en la preocupación de su denuncia, que nuevamente apunta hacia la propagación de valores culturales y sociales por

medio del cómic. Según su estimación, sólo unas pocas miles de copias fueron publicadas para la venta, a pesar de que tiraje se estimó en doce mil ejemplares, motivo por el cual hoy en día es bastante difícil conseguir una en el mercado del cómic hoy en día. En otras palabras, la conclusión de L'Hoeste se basa en que, dado el bajo porcentaje puesto a la venta y distribución, la gran parte de esta serie se destinó a fines propagandísticos del Ejército colombiano, quizá como forma de seducir a un público joven, o un público lector en general, de cómics. No en vano, el diseño de sus personajes resalta la valentía y la fuerza de sus protagonistas, que podría pensarse como una forma de alusión a un Estado fuerte y protector de sus ciudadanos. No olvidemos que, para la época de su aparición, el conflicto armado colombiano aún se encontraba en puntos álgidos, motivo por el cual aumentar el reclutamiento era una tarea fundamental. Es como si dos mensajes claros se difundieran a su lector, a saber: que la fortaleza del Estado colombiano es tal, que no hay que desconfiar de sus capacidades; y que, si se quería vivir aventuras emocionantes y a la vez ser útil al país, nada mejor que convertirse en soldado. En síntesis, una exaltación del Ejército colombiano, que, sumado al cómic "Policía en acción", muestran cómo el Estado colombiano ha usado los cómics como propaganda.

En cierto modo, desde su aparición en Colombia, el cómic no ha sido ajeno al abordaje de temáticas sociopolíticas del país. Tomemos otros ejemplos, como los mencionados *Mojicón*, de Samper, y *Copetín*, de Ernesto Franco, exponentes principales de la figura del "gamín" (Garzón, 2007, p. 20), cuyas tramas se centraban en las aventuras del niño de calle; o *Calarcá*, de Carlos Garzón, *Tukano* (Véase Figura 11), de Jorge Peña, y *La Gaitana*, de Serafín Díaz (Véase Figura 12), publicados en los años setentas y ochentas, cuyos protagonistas eran indígenas o personajes históricos. Todos ellos muestran cómo, de alguna manera, el cómic no ha estado ligado *per se* con temáticas baladíes, sino que ha servido como vehículo para expresar temas considerados como

“serios”. Aun así, la mala reputación que le ha perseguido trajo dos consecuencias visibles. La primera de ellas, claramente, es la reducción del cómic en su expansión en la sociedad, en la medida en que, si bien ha ido ganando respeto en el país, su mundo es prácticamente hermético, dado que su público es reducido, y sus autores, escasos, incluso cuando, hoy en día, la apertura a la lectura de cómics se ha dado de manera amplia, pues se sigue considerando que son publicaciones dirigidas a un sector exclusivo y pequeño. En otras palabras, la fuerte marcación de los límites entre lectores y autores de cómics conllevó una reducción de su impacto en la sociedad.

No obstante, la segunda consecuencia ha sido la más perjudicial para el desarrollo del cómic en Colombia, a nuestro parecer, ya que se relaciona directamente con el marco jurídico del país. De hecho, gracias a sus prejuicios, el cómic estuvo excluido de los beneficios otorgados por el Estado para la producción intelectual, cuyo caso más relevante fue el de la Ley 98 (1993), o Ley sobre el fomento y democratización del libro colombiano, cuyo artículo segundo consideraba, para sus efectos, como “libros, revistas, folletos, coleccionables seriados, o publicaciones de carácter científico o cultural, los editados, producidos e impresos en la República de Colombia, de autor nacional o extranjero, en base papel o publicados en medios electro-magnéticos” (Art. 2), mientras que, al mismo tiempo, dicho artículo establecía que se exceptuaban de tal definición los horóscopos, las fotonovelas, modas, publicaciones pornográficas, tiras cómicas o historietas gráficas y juegos de azar. En otras palabras, el cómic quedaba, además de carente de una definición que se ajustara a los parámetros de lo que sería el libro para los legisladores, reducido a una escala menor, al lado de las revistas pornográficas o los horóscopos, así como insistía, de manera tácita, en el viejo prejuicio y la apatía por el cómic, al no considerarlo como producto cultural.

De suerte que esta normativa, y por tanto el Estado, ignoraba plenamente el legado que el cómic había dejado hasta entonces a nivel mundial en la sociedad: “Esto significa que la historieta,

desde la óptica legal, es vista exclusivamente como una fuente de entretenimiento personal y cuyo aporte a la cultura y la sociedad es inexistente” (Lozano, 2011, párr. 8). Mayor expresión de la visión que tenía el país hacia el cómic no pudo haberse dado, visión que conservaba las fronteras rígidas entre lo que tradicionalmente se considera culto y artístico, y dificultaba así el surgimiento de otras formas de expresión que llevaran a repensar el arte y la cultura desde otras perspectivas, y que, por consiguiente, frenaron los procesos creativos que se gestaban al interior de la sociedad, puesto que, en los efectos legales, dicha disposición legal apartaba a la narración gráfica de exenciones tributarias y estímulos económicos para su producción y difusión, con lo cual, si antes el cómic no había tenido mayor expansión en nuestro país, ahora con mayor razón parecía condenado a morir, en la medida en que su producción y compra resultaban demasiado costosos. Una circunstancia que, sin duda, disuadía de cualquier iniciativa de creación de cómic nacional, mientras que, en otro extremo, mantenía el mercado internacional del cómic, en el que Colombia fungía como suelo para editoriales internacionales que traducían y distribuían cómics extranjeros, pues, como señalan Suárez y Uribe-Jongbloed (2016), esta actividad resultaba más provechosa en términos económicos.

Esta visión reducida del cómic que, como señala Lozano (2011), olvidaba que había sido llamado “el noveno arte” por “su capacidad para elaborar representaciones complejas de la realidad y de construir conocimiento a partir de ellas” (párr. 10), se mantuvo vigente hasta el año 2012, cuando la Corte Constitucional (2012), en su sentencia C-1023/12, declaró inexecutable las expresiones “fotonovelas” y “tiras cómicas o historietas gráficas”, abriendo así el panorama a la producción de este medio en el país. Cabe señalar que, en sus consideraciones, la Corte ratificó el carácter artístico, científico y pedagógico que reviste el cómic, por lo que su exclusión en la ley

del libro es infundada, producto del desconocimiento del legislador¹⁵. En sus palabras, luego de un amplio recorrido por las diferentes miradas académicas acerca del cómic, sostiene la Corte que

las tiras cómicas o historietas gráficas, representan un arte que debe ser catalogado como una producción cultural, al nivel de una novela escrita, o de un montaje artístico de galería, o de un texto pedagógico; tiene capacidad de relacionarse con diversos medios de expresión, como la fotografía, la pintura, la gráfica, y el cine, formando parte del lenguaje general de la narrativa. En consecuencia, este género responde al concepto de “obra” de contenido ya sea literario, artístico, cultural o científico que convocan la protección del derecho de autor. (Corte Constitucional, Sentencia C-1023 de 2012. M. P. Luis Ernesto Vargas Silva)

Posición que es respaldada por el Procurador General de la Nación de dicho año, Alejandro Ordóñez, en su concepto ante la Corte:

Las tiras cómicas o historietas gráficas son en sí mismas un género literario, que tiene la capacidad también de ser un vehículo de expresión y de difusión científica, e incluso de opinión, que se vale de un lenguaje especial, para transmitir valiosos contenidos. Si bien existe el prejuicio de que las tiras cómicas o historietas gráficas son meros pasatiempos destinados a entretener al lector, y

¹⁵ Desconocimiento que no sólo gira en torno al cómic y su impacto social, sino también en torno al derecho a la igualdad, dado que, en sus consideraciones, argumenta la Corte que el trato diferenciado de la ley en cuestión hacia el cómic y la fotonovela, que los priva de los beneficios tributarios y otras prerrogativas, no está justificado, pues “se trata de una decisión legislativa que no suministra beneficio alguno al propósito constitucional de masificar y democratizar el acceso a la ciencia y a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades (Art.70) a través de la promoción de la lectura y la creación de incentivos a la industria editorial” (Corte Constitucional, Sentencia C-1023 de 2012. M. P.: Luis Ernesto Vargas Silva). En consecuencia, las expresiones demandadas en la ley 98 de 1993 vulneran los derechos de autor de los autores de estas publicaciones, a la par que perjudican a sus editores y distribuidores. En otras palabras, no hay motivos válidos para excluirlos de las obras que son cobijadas por los beneficios de dicha ley, discriminación que no sólo perjudica económicamente, sino que también obstaculiza los propósitos constitucionales de acceso a la cultura y ciencia, y de fomento en la industria editorial.

se las califica como lo opuesto a textos serios, no puede pasarse por alto que lo mismo podría decirse de algunos libros, en especial de aquellos que forman el género de autoayuda. [...] No se puede asumir que las personas sólo deben leer textos científicos o de alto valor cultural, y que los libros y textos destinados a fines no exclusivamente formativos, como la literatura de ficción, incluso en su variante de fotonovelas, carezcan de valor cultural. Para constatarlo basta apreciar recientes tiras cómicas o historietas gráficas dedicadas a obras tan serias como el Príncipe de Nicolás de Maquiavelo, la Divina Comedia de Dante o la Metamorfosis de Kafka [...] El excluir estos textos en una ley de fomento a la lectura, por razón de su lenguaje, resulta injustificado y contraproducente. Injustificado, porque estos textos pueden tener contenidos científicos y culturales valiosos. Contraproducente, porque priva a algunos lectores incipientes de la oportunidad de acercarse al mundo de las letras y, por medio de él, a la ciencia y la cultura. (Corte Constitucional, Sentencia C-1023 de 2012. M. P. Luis Ernesto Vargas Silva).

En este sentido, la mirada hacia el cómic cambió, y es claro que la Corte dio un paso inicial para deshacer el prejuicio sobre este y ayudar en su fomento, pues “gracias a la medida, que llegó tarde a Colombia, han sido cada vez más las editoriales independientes que han creado nuevas historias en este formato” (Fuenmayor, 2017, párr. 2). Y es que, finalmente, la Corte comprendió que el complejo mundo del cómic no sólo es para la satisfacción de un capricho de un público deseoso de entretenimiento, sino una ventana abierta a la crítica, que, en el caso colombiano, operó desde el principio:

las historietas operaban como traductores de la realidad. Relegado a las últimas páginas del periódico, el artista desnudaba los problemas de una ciudad en crecimiento que padecía los síntomas del arribismo y la hipocresía. Sin embargo, su mensaje iba camuflado bajo el manto de un humor negro, expresado en el lenguaje popular (El Tiempo, 2014).

Como se ha sostenido hasta ahora, el cómic ha ido más allá del límite que se le había puesto tradicionalmente, o sea, el del entretenimiento infantil. Si bien no podemos decir que sus narraciones sean un recuento fiel de los hechos, ni que los personajes concuerden con los detalles de la persona real, sí sirven para transformarlos en seres

que sufren y ríen, aman y odian, inspiran y consiguen que el lector se identifique con ellos. Y con el arte secuencial a veces esa afinidad se da más y mejor, pues los gráficos sin duda refuerzan lo descrito y a veces lo superan. No es gratis la famosa frase: ‘una imagen vale más que mil palabras’. (Perdomo, 2015, p. 50)

De hecho, también sirve para visibilizar poblaciones marginadas históricamente, como ocurre con los cómics *Benkos Biohó*, *Rey de Matuna* (Véase Figura 13), de Alberto Sierra Quintero, o *Zambo Dendé* (Véase Figura 14), de Nicolás Rodríguez, que narran los procesos de cimarronaje en Colombia, así como desdibujan la caricaturesca representación del afroamericano y lo visibilizan como protagonista de su propia historia, con sus rasgos de héroe y ser humano, representaciones que pueden ser controversiales a los ojos de los historiadores, pero que, “desde una mirada más flexible, alimentada por la estética y la semiótica, puede ser una herramienta que muestre nuevas visiones e interpretaciones” (p. 60).

Así las cosas, a pesar de que, como advierte Jiménez Quiroz (2014), aún se piense en los autores de cómics como autores menores (p. 10), hoy en día se les ve como garantes de la memoria para que, hechos históricos no se diluyan en el olvido y nos permitan escudriñarlos para escribir nuevas páginas como sociedad, como es el caso del conflicto armado. Precisamente, como señala Moreno (2016),

La novela gráfica se alza como otro medio de recopilación documental y artístico donde el olvido pierde la batalla, y el lector gana conciencia de lo acontecido a partir de la especificidad de los casos y la investigación detrás de las ficciones basadas en hechos desafortunadamente reales. [...] La novela gráfica, sin una fuerte tradición en el país sudamericano –Colombia-, se ha convertido de a poco en el instrumento de diseñadores, artistas plásticos, graffiteros y escritores para relatar las luchas, no sólo de guerrilleros o soldados, sino de desplazados, indígenas, negros y campesinos olvidados por un Estado que gobierna a espaldas de medio país. (pp. 16 – 17)

La novela gráfica, cómic, historieta, cualquiera sea la denominación, ha comenzado a conquistar un terreno que otrora le fue vedado, y es el de la importancia política. No negamos que en sus inicios esta característica estuviera presente, sólo que estaba agazapada en el manto denso del prejuicio. Ante el boom que ha vivido la narración gráfica en nuestro país, como consecuencia de la nueva consideración de la Corte Constitucional y de la irrupción de Internet, que despejó un camino de comunicación y difusión de obras gráficas (como fue el caso de *Virus Tropical*, de Power Paola, considerada la primera gran obra del arte secuencial independiente de los periódicos), como apunta Pablo Guerra (2010, p. 45), las consideraciones

hacia el cómic lo han provisto de la autonomía que tardíamente llegó a nuestro país. Prueba de ello son también los artículos publicados en revistas de circulación nacional, como *Semana* o *Arcadia*, y en periódicos como *El Tiempo* y *El Espectador*, que atestiguan el rápido surgimiento de este género. Así las cosas, ahora con su autonomía, la narración gráfica puede ayudar a complementar la interpretación de hechos históricos, como el conflicto armado de los últimos años, desde una perspectiva más cercana a la realidad de sus actores. No generalizando ni tratando de comprenderlo desde las perspectivas teóricas, sino desde esa experiencia estética que produce el cómic, según lo señala McCloud (2005). Romper esos límites que aislaban al cómic es romper los límites que aíslan la comprensión de fenómenos históricos, sociales, culturales. El cómic ha demostrado su madurez para ser tomado en cuenta como un medio de expresión dotado de ojo crítico, y cuya voz puede resonar con la seriedad que se abrogaban los círculos artísticos o académicos. No es para menos que, llegados a este punto, abogemos por la importancia que ha adquirido el cómic para analizar un periodo tan complejo como el conflicto armado colombiano. La prueba está en la acogida de esta temática por parte de los escritores y editores de cómics, quienes se han dado a la labor de producir y distribuir cómics colombianos en una escala mayor y en formato distinto al de los periódicos o de revista. Hablamos de publicaciones en formato de libro, la llamada “novela gráfica”, que han tenido una acogida cada vez mayor por distintos lectores, demostrando que el cómic, en este estadio actual, para parafrasear a Ossa (2019), todo lo puede contar, pues todos los temas son posibles de ser tratados por la narración gráfica. Momento tardío en el que el cómic llega a realizar esta labor, quizá; pero, sin duda, momento adecuado para conservar en sus páginas el conflicto armado, pues, como afirma Miguel Jiménez, uno de los autores de la novela gráfica *Los once*, en entrevista con Diego Legrand (2015), “el Cómic es nuestro lazo con las nuevas

generaciones, nuestra forma de interesar a muchachos que tienen acceso a todo el material del mundo sobre lo que sucede en el país, pero que no le paran bolas”. (párr. 10).

Y no sólo a los jóvenes, sino a un público lector diverso, que puede encontrar en el cómic nuevas miradas a muchas situaciones cotidianas o no. Claro está, este renacer del cómic (¿O acaso nacimiento, propiamente dicho?) no está exento de dificultades que han sido legadas por el atropellado desarrollado que ha tenido en el país. Quizá la más fuerte se producto de una extraña ironía derivada del pronunciamiento de la Corte Constitucional frente al cómic. Podemos resumirla de la siguiente manera: la tardanza en el reconocimiento del cómic como producto editorial y cultural digno de las prerrogativas de la Ley 98 de 1993, contribuyó a que el cómic fuera hallando su nicho en un sector bastante discreto y en una producción artesanal. Básicamente, con la aparición del Internet, se abrieron nuevas posibilidades de publicar cómics sin necesidad de invertir muchos recursos, como ocurriría en la industria editorial tradicional. Por ello, para el año 2012, año del pronunciamiento de la Corte, muchos escritores y diseñadores tenían un amplio reconocimiento para un sector cerrado, pues dada su muy escasa difusión comercial, es apenas entendible que no haya impactado a mayor escala en la sociedad colombiana. Palabras más, palabras menos, sólo un grupo conocedor de la temática era quien accedía a este mundo de la narrativa en viñetas. La ausencia de una industria consolidada ha traído como consecuencia que los cómics, como apuntan Suárez y Uribe-Jongbloed (2016) se distribuyan en eventos especializados o en círculos muy exclusivos. Un trabajo artesanal de alcance reducido, podría decirse. Con todo, no podemos desmeritar el esfuerzo de nuevos sellos editoriales que han apostado por su incursión en una dinámica comercial de mayor alcance, como ocurrió con el mencionado *Zambo Dendé*, que marcó un hito en la historia del

cómic colombiano por ser el primero en torno al cual se desarrollaron videojuegos y proyectos animados.

En este sentido, no podemos afirmar que haya una industria consolidada alrededor del cómic, pero, comercial o no, podemos rescatar que de una u otra manera el cómic ha ganado una posición en nuestro país, en una conquista que no sólo se gesta en su difusión, sino en el despojo de los prejuicios que lo rodeaban. Hemos pasado poco a poco de considerar que la lectura de cómics “distraía la atención de los menores y los apartaba de sus deberes escolares y de otra clase de lectura más edificante y provechosa” (Ossa, 2019, p. 241), a tomarlos como un medio válido para tratar asuntos complejos. Aún más, se ha liberado al público lector, que ha dejado de ser tomado como infantil, y se ha ampliado a tal punto que, como destacara Sabin (1996), podemos afirmar sin temor que no hay un público o una edad determinada para leer el cómic. Sencillamente, ni el cómic ni sus lectores tienen nada que envidiar a otras artes.

2. La novela gráfica del conflicto armado colombiano: ¿Literatura menor?

Hemos mencionado hasta ahora algunas generalidades del cómic, y las discusiones importantes que se han suscitado en torno a él. En primer lugar, expusimos un primer interrogante que circunda al cómic, y es su relación con la novela gráfica. En concreto, si existe una diferencia entre estos dos, que los escinda en sendos productos totalmente diferentes, o si se trata de un problema de denominación para un mismo objeto. Para ello, recorrimos algunas de las definiciones sobre el cómic, para concluir que tanto la novela gráfica como el cómic caben en una misma definición, por lo cual la diferencia aludida remite más a unos detalles de producción que no alteran esta definición. En otras palabras, hemos optado por tomar la novela gráfica como un cómic que ha alcanzado un punto de desarrollo diferente del que partió originalmente. Un cómic con un tratamiento distinto, que no lo mejora ni lo empeora con relación al cómic tradicional.

Por otra parte, indagamos en una segunda cuestión fuerte, a saber, si el cómic es literatura. Frente a esto, podemos decir que no se trata de un subgénero o un género que dependa exclusivamente de otro, sino que el cómic, tal como se puede apreciar hoy en día, ha conquistado una autonomía que, por su carácter híbrido, puede ser estudiado por la literatura o por las artes gráficas, o incluso por cualquier otro enfoque, sin que ello signifique que sea o lo uno o lo otro. Es en este sentido que decidimos acoger el cómic como cómic, dado su gran impacto en la cultura occidental, que lo lleva a tener su lugar propio. No en vano, pese a su carácter híbrido, la referencia al cómic se da desde él mismo, sin apelar a pensar que es literatura o artes gráficas.

No obstante, tomando como base la tesis de Erin LaCour (2016), quien sostiene que el cómic es una literatura menor, en el sentido deleuzeano del concepto, hemos considerado pertinente analizar la integralidad de esta tesis, pero llevándola a un punto diferente, y es si,

efectivamente podemos tomar el comic como una literatura menor. Para desarrollar este problema, tomaremos como punto de partida el análisis del concepto “literatura menor”, expuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, para así adentrarnos en el análisis de la tesis de La Cour y establecer si el cómic, en tanto cómic, cumple con las condiciones de ser literatura menor.

2.1 Deleuze: La Literatura Menor y su eje político

“A menudo, se nos ha reprochado que recurramos a literatos” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 10). Esta afirmación no es en vano, y es que, justamente, adentrarse en la filosofía de Gilles Deleuze es explorar un terreno donde los límites que separan diferentes dominios se desvanecen. Es por ello que, en este caso particular, la relación de Deleuze con la literatura es bastante estrecha. Prueba de ello son las abundantes referencias literarias que pueden rastrearse en su producción bibliográfica, cuya cifra, según el recuento hecho por Drouet (2007), alcanza las 279 entradas, sin contar los trabajos dedicados exclusivamente al análisis de piezas o autores literarios. Esta continua apelación a la literatura, que va de la mano y al mismo ritmo con las referencias filosóficas, nos aproxima al pensamiento de Gilles Deleuze, cuya filosofía, como destaca Smith, entra en relaciones variables con otros saberes, como la ciencia, la medicina y el arte, no por cuanto sea su manera de hacer filosofía, sino por la ardua defensa que despliega el filósofo francés a la necesidad que tiene la filosofía de establecer este tipo de contactos. Así pues, en palabras de Smith (2012): “But philosophy, Deleuze adds, necessarily enters into variable relations with other domains such as science, medicine and art” (p. 189).

A esto, justamente, Deleuze lo denomina “heterogénesis” del pensamiento. En efecto, en su filosofía, el pensamiento tiene tres formas, tres planos que “se cruzan, se entrelazan, pero sin

síntesis ni identificación” (Deleuze y Guattari, 1997, p. 200). Esto, podríamos decir, significa que entonces hay tres tipos de pensamientos (artístico, científico y filosófico) que no se asimilan entre sí, que no se subsumen entre ellos, pero que trabajan de manera conjunta, a tal punto que, si bien la producción de cada uno es propia (la ciencia produce funciones, el arte sensaciones y la filosofía conceptos), en ciertos momentos, en esa tupida red, habrá puntos en los que, al cruzarse, saldrán productos como sensación de concepto o concepto de función, por ejemplo. De suerte que “cada elemento creado en un plano exige otros elementos heterogéneos, que todavía están por crear en los otros planos” (p. 201). Por esta razón, desde esta perspectiva, no puede establecerse una jerarquía de pensamientos, ni el establecimiento de uno que sea dominante. Son diferentes y cada uno produce un elemento propio que en ese tejido entabla correspondencias entre los diversos planos. Del mismo modo, podemos entender cómo la filosofía no es un plano aislado que cierre su conexión a los otros planos, y de ahí que podamos vislumbrar cómo, desde la filosofía de Deleuze, la literatura, como parte del pensamiento artístico, cobra una relevancia que es característica en la manera como Deleuze elabora sus conceptos. No es vana entonces la advertencia que remarca Smith (2012), en cuanto la filosofía no puede emprenderse como independiente del arte y la ciencia, ya que entra siempre en relaciones de resonancia mutua con estos otros dominios.

No obstante, que la literatura se encuentre presente en el pensamiento de Deleuze, no significa, de ninguna manera, que, al valerse de ella, estemos ante un texto de crítica literaria. En absoluto, Deleuze no pretende realizar trabajos de esta índole, puesto que siempre se tratará de “philosophie, rien que de la philosophie, au sense traditionnel du mot” (Deleuze, 2003, p. 163). Filosofía, sólo filosofía en el sentido más tradicional de la palabra. Aun cuando apele al cine, al arte, a la literatura, no se tratará más que de trabajos cuyo foco es la filosofía. De suerte que, como

sostiene Colebrook (2002), no puede encontrarse en Deleuze una teoría unificada sobre la literatura, como afirmar que la literatura es el punto de vista de un autor o que una novela adquiera su sentido a partir de los lectores. Tampoco podemos decir que la relación entre filosofía y literatura constituya una subordinación, en la cual se toma la obra literaria como un campo donde se esconde un concepto filosófico predeterminado por el lector, quien, a su vez, emprende una suerte de cacería hasta atraparlo, haciendo de este ejercicio un ejercicio de interpretación a la luz de un concepto filosófico dado de antemano. Por ejemplo, cuando emprendemos trabajos del tipo “El concepto X del filósofo Y en la novela Z”. Diríamos, pues, que se trata de adoptar otra mirada, de producir conceptos filosóficos desde la obra literaria misma, de tomar los signos que ella encierra para construir poco a poco un concepto filosófico que de ella emerge. Parafraseando al propio Deleuze, en su comparación con la labor del médico, de analizar los síntomas que se presentan en la obra, hasta elaborar un cuadro clínico concreto (o concepto médico), como lo hiciera respecto al sadismo y al masoquismo en *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel* (2001). Si bien en ella Deleuze se propone repensar el sadomasoquismo, partiendo de la premisa de que es un falso síndrome ya que el sadismo y el masoquismo poco tienen que ver entre ellos, el punto central es la manera como el filósofo francés resalta la manera como la literatura de Sade y Masoch proporcionan las definiciones de sadismo y masoquismo, en la medida en que sus especificaciones clínicas no son separables de los valores literarios característicos de estos dos autores, por lo que podríamos decir que desde la literatura se ha construido un concepto. La literatura, el arte, como bien lo declarara en *¿Qué es filosofía?* (1997), produce afectos y perceptos, sensaciones, por lo que no se trata de preguntarse qué es la literatura, sino cuáles son esas fuerzas transformadoras que ella revela (Colebrook, 2002, p. 105). En este sentido, podríamos decir que ella es una de esas zonas oscuras que es ignorada por la filosofía y que elabora “las fuerzas

efectivas que actúan sobre el pensamiento, las determinaciones que nos fuerzan a pensar” (Deleuze, 1995, p. 178). Así, de lo que se trata es de esa resonancia del arte en la filosofía, o, dicho de otra manera, de producir conceptos a partir de esas sensaciones producidas por el arte.

No es de extrañarnos, entonces, que dedicara un libro completo al análisis de la obra de Kafka, en franca relación con el concepto “literatura menor”. En efecto, es en conjunción con Felix Guattari que escribe “Kafka, por una literatura menor” (1978), como un análisis de la obra del escritor checo. Mas, reiteramos, este análisis no es de un nudo carácter literario, sino que es una búsqueda de la política de Kafka. En otras palabras, este estudio es una mirada a la política y su relación con la literatura. Y es que, precisamente, para Deleuze, un escritor no es un simple productor de obras, sino que, más allá de este lugar común, un escritor es, ante todo, un hombre político cuyas acciones repercuten en el plano social: “Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y un hombre máquina y un hombre experimental” (p. 17). Analicemos un poco esta afirmación. Para Deleuze, la literatura tiene un componente político que la recorre. Un escritor no se limita a reproducir un modelo, una ideología o una interpretación de un modo de vida preconcebido. Es, palabras más, palabras menos, una máquina, en tanto que produce nuevos sentidos, nuevos afectos, o como lo afirma Colebrook (2002), se trata del poder que tiene la literatura para alejarnos del lenguaje codificado y regresarnos a los afectos de donde surge el sentido o los significados (p. 116). La literatura, entonces, pretende traspasar los límites en los que se ve encerrado el hombre, límites que son establecidos por el sistema dominante y frente a los cuales la literatura “trata de resistirse, de convertirse en fuerzas cósmicas que permitan el devenir de nuevos seres y nuevas tierras” (Silva et al., 2017, p. 200)¹⁶. Como veremos más adelante, el

¹⁶ Este acto de resistencia y creación de nuevos pueblos, o parajes, que, aunque no siempre sean actualizados en la realidad, sino desplegados en el universo construido en una obra, constituyen el leitmotiv de la escritura en Deleuze, pues escribir es trazar líneas de fuga, son devenires que rompen el atasco en el que cae la vida cuando es estriada, capturada en formaciones o estructuras que impiden su despliegue. (Deleuze y Parnet, 1980).

punto clave de la literatura radica en el lenguaje, por cuanto ella se vale de él, por lo cual, el problema de fondo que Deleuze y Guattari abordan en la mencionada obra, es el problema del lenguaje y la política, o como bien señala Videla Zavala (2018), “*Kafka* es el despliegue de la relación política entre el lenguaje y la enunciación literaria” (p. 98).

Así pues, la definición que nos brinda Deleuze de literatura menor es que “no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 28). Sin embargo, esta definición encierra unas particularidades que merecen ser aclaradas. En primer lugar, la oposición entre mayor y menor no se circunscribe a un aspecto cuantitativo, sino que alude a una relación política. Es decir, una minoría no implica un número menor frente un número mayor, pues una minoría puede ser numéricamente mayor que una mayoría, como ocurría, por ejemplo, en el caso de la población negra en Sudáfrica, cuya cifra poblacional excedía a la de la población blanca, y, no obstante, eran una minoría. Lo que distingue lo mayor y lo menor es una suerte de subordinación, por lo que la mayoría “supone un estado de poder y de dominación” (Deleuze y Guattari, 1994a, p. 107). Mas este estado no es sólo una imposición fáctica, sino que implica también el establecimiento de un metro-patrón constante, con relación al cual todo es evaluado. Por ello, “cualquier determinación distinta de la constante será, pues, considerada como minoría, por naturaleza y cualquiera que sea su número, es decir, será considerada como un subsistema o como fuera del sistema” (p. 108). Por ejemplo, un metro-patrón como el hombre-blanco-macho-adulto, aun cuando fuese menos numeroso que el resto de la población mundial, se impone como un ideal que califica la vida de los demás: cualquier desviación a este ideal, es considerado minoría, o, en otras palabras, quienes no se ciñan a replicar y seguir este ideal, son considerados como minoría, menores, o en términos más peyorativos, inferiores (cualitativamente hablando).

Una literatura menor no es necesariamente una literatura escrita en una lengua marginal o menor, como advierten Smith (2012) o Bogue (1999), al afirmar que la literatura menor es “less a matter of specific cultural communities than of a general *usage* of language, a minor usage that can be found in any social group and in any language” (p. 116). O, incluso, el mismo Deleuze: notemos que la definición enunciada deja de lado el que sea hecha por un idioma menor. Pero tampoco se trata de pensar una relación binaria entre literatura mayor y literatura menor, como también advierten Deleuze y Guattari (1978): “‘menor’ no califica ya a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (p. 31). Así, no es una oposición, sino una implicación de una en otra. El problema ahora se ha tornado algo confuso. De hecho, la misma definición acusa su misma complejidad, aunque también abre una salida a su comprensión. En efecto, si se trata de la literatura hecha por una minoría dentro de una lengua mayor, tenemos tres elementos claves: literatura, minoría y lengua mayor, que bien podrían traducirse como literatura, poder y lenguaje. Aun así, podemos reducirla a estos dos últimos elementos, habida cuenta de que la literatura se construye a partir del lenguaje. Nos queda, pues, analizar la relación entre poder y lenguaje con relación a la mayoría y la minoría.

En efecto, para Deleuze hay un vínculo estrecho entre el lenguaje y el poder. Tal como, junto a Guattari, lo declara en *Mil Mesetas* (1994), el lenguaje está hecho para obedecer y hacer que se obedezca. Esto nos indica que el lenguaje, específicamente, no es comunicar información, sino imponer y reforzar relaciones de poder. Es por ello que aprender una lengua es interiorizar una serie de elementos que coadyuvan a la consecución de este fin. Elementos como categorías, asociaciones, oposiciones binarias, etc., que se transmiten mediante el aprendizaje de una lengua refuerzan esta imposición a través del lenguaje, razón por la cual éste no es más que una parte de

un entramado complejo de prácticas, instituciones, bienes, herramientas y materiales que están inmersos en relaciones de fuerzas (Bogue, 1999), que, a su vez, componen un “mundo” ya establecido. No es en vano, entonces, que Deleuze considere que una regla gramatical no es tanto un marcador sintáctico como un marcador de poder (1994). Es decir, en este sentido, cuando se enseña y se aprende la gramática, se transmiten una serie de reglas que no pertenecen exclusivamente al plano lingüístico, sino que conforman también un entramado de reglas mediante las cuales funciona el “mundo”, o mejor, la sociedad que habla dicho idioma, al mismo tiempo que interioriza un modelo de “mundo” al que el aprendiz debe ajustarse. Por otro lado, podría decirse también, como es el punto de vista tradicional, que el lenguaje no es más que la transmisión de información; no obstante, esa información, en el fondo, contiene una manera de actuar, pensar o ser, que es expresada por medio del lenguaje. En otras palabras, mediante la información se transmite una forma específica que debe seguir el receptor. Podría objetarse, por supuesto, que se trata de una visión muy reducida de la vastedad semántica que encierra la palabra información, puesto que, si, por ejemplo, estamos indagando sobre un tema específico, no podríamos deducir de allí que haya una imposición de un poder o de un modelo establecido. Sin embargo, el asunto es más complejo. Si rechazamos o aceptamos algo que consideramos “información”, de un modo u otro estamos afirmando que refutamos o nos acogemos a lo que se nos propone: seguimos los planteamientos transmitidos, o los dejamos de lado. De cualquier manera, cuando se recibe información, opera un cambio en la manera de pensar, que se adecúa al conocimiento recibido, que, al mismo tiempo, está dentro de unas prácticas establecidas, sea por una comunidad científica, un orden social, un sistema político. Es por ello que Deleuze afirma que, lo que conocemos como información, es el “mínimo necesario para la emisión, transmisión y observación de órdenes en tanto que mandatos” (p. 82).

Es así que, para Deleuze (2007), el lenguaje no es comunicación, pues

la comunicación es la transmisión y la divulgación de una información. Pero ¿qué es una información? (...) una información es una colección de consignas. Cuando se nos informa, se nos dice lo que se supone que debemos creer (...) que nos comportemos como si creyéramos” (pp.286 - 287).

Por tanto, no se trata solamente de mandatos, pues, más allá de mandatos, el lenguaje es transmisión de consignas, las cuales no remiten necesariamente a aquellos. El mandato es sólo una parte mas no la totalidad del lenguaje, puesto que el lenguaje no se reduce a imperativos. Como ya lo ha expresado Deleuze, el lenguaje es, ante todo, consignas, las cuales son la relación de cualquier enunciado con presupuestos implícitos y que remiten “a todos los actos que están ligados a enunciados por una obligación social” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 84). Desglosando esta afirmación, tenemos, por un lado, la remisión a los presupuestos implícitos, o actos ilocucionarios que consisten en el acto que se lleva a cabo al decir algo y que “tiene en cuenta el punto de vista del locutor, su ‘sinceridad’, su intención y la acción que quiere ejercer en el oyente” (Barrenechea, 1981, p. 36), que, para Deleuze tiene el carácter de una orden, de una consigna que se transmite sin cesar (Hernández, 2009). Así, la consigna es la relación de un enunciado con el acto ilocucionario en la forma de una orden que remite a un orden, si podemos expresarlo de este modo.

Tenemos, entonces, que el lenguaje adquiere una característica fundamental: la consigna. Es decir, los enunciados que transmite el lenguaje son consignas, y ellas son su unidad fundamental, o, lo que es igual, el enunciado es consigna y ella fundamenta el lenguaje. A su vez, la consigna remite a presupuestos implícitos, que son “actos intrínsecos a las palabras que los expresan o relaciones inmanentes con actos que se realizan en ellos y por ellos” (Béjar, s. f., p. 37). Todo lo

anterior nos lleva a concebir que lo que el lenguaje transmite no son enunciados verdaderos o falsos, sino todo aquello que debemos retener, que debemos seguir, repetir, pensar, etc. En efecto, cuando los medios de comunicación informan, nos transmiten aquello que debemos mantener siempre presente, la configuración de una realidad social frente a la que no tenemos más opción que acogernos. O cuando la maestra enseña al niño las nociones de gramática, más que un conocimiento, transmite una serie de consignas bajo las cuales el niño debe crecer y actuar. Sin más, se trata de la transmisión de una sujeción a un orden establecido que se replica a través de las consignas, un mandato de obediencia, una sujeción a un poder. Aún más, en este sentido, transmitir palabras es transmitir consignas, o enunciados-consignas, que van de persona en persona, sin que ninguna haya visto o percibido lo que se transmite (de ahí que no haya lugar a su asertividad), sino que extiende como un rumor, sin que nunca se llegue a remitir a un primer sujeto que pueda dar constancia de lo transmitido. Así lo expresan Deleuze y Guattari (1994):

El lenguaje no se contenta con ir de un primero a un segundo, de alguien que ha visto a alguien que no ha visto, sino que va necesariamente de un segundo a un tercero, ninguno de los cuales ha visto. En ese sentido, el lenguaje es transmisión de palabra que funciona como consigna, y no es comunicación de un signo como información (p. 83)

Lo anterior nos conduce a explicar la relación que opera entre el lenguaje y el campo social, aunque, debemos advertir que, en este contexto, nos referiremos al carácter político del lenguaje en la sociedad. De hecho, ya tenemos unos pequeños visos, en la medida en que nos hemos referido a la consigna como unidad fundamental del lenguaje, cuya función principal es transmitirla, sin olvidar que se trata de una transmisión de información que remite a unas obligaciones sociales que

son, en cierto modo, resultado de una relación de poder. Por ello, la consigna no sólo es transmitida, sino que también redundante, es decir, que la lengua remite a consignas que se repiten constantemente y replican la orden, o el orden, que debe seguirse. Sin embargo, el problema no se agota aquí. Pero, de cara a profundizarlo, debemos trazar un paréntesis, que nos lleva a indagar en un tema tratado por Deleuze, en solitario, en una obra anterior. Así, detengámonos en su libro, *Lógica del sentido* (1989), en el cual Deleuze sostenía la tesis de que el sentido se encuentra en la proposición, sin reducirse a ser sólo proposición, sino que, en lugar de esto, mantiene una relación con un estado de cosas al cual tampoco puede reducirse, por lo cual opera como una frontera entre la proposición y el estado de cosas. De ahí su reiterada sentencia de que el sentido no existe; insiste o subsiste en la proposición. Basado en la filosofía estoica, toma de ella la noción de las transformaciones como productos de las interacciones corporales, toda vez que el sentido funge como cuasi causa de estas transformaciones, en la medida en que ellos se dan de manera incorporea, es decir, sin afectar su composición material, pero ayudando a determinar un nuevo resultado. Es el caso del pan que es cortado, ejemplo reiterado por Deleuze; en efecto, la alteración material (división) es llevada a cabo por la interacción de dos cuerpos (el pan y el cuchillo), mas su transformación en “cortado” se da en virtud del sentido que se expresa en la proposición “pan cortado”.

Sin ir más lejos, para Deleuze, el sentido opera como lo expresado en una proposición, pero esto que expresa es el acontecimiento, de suerte que el sentido es el acontecimiento. Esto nos conduce al concepto de incorpóreo, un concepto traído de la filosofía estoica y que puede entenderse como “algo (*ti*) que no es un ente o un ser existente, sino más bien un extra-ser, por ejemplo, el nombre de nuestro cuerpo” (Silva et al., 2017, p. 178). En este orden de ideas, el sentido acontecimiento refiere principalmente a “las acciones que padecen los seres existentes (cuerpos,

mezclas de cuerpos y estados de cosas): ser cortado, morir, o los devenires en que los seres existentes entran sin cesar: crecer, enrojecer, vivir, morir” (Silva et al., 2017, p. 178), que transforman incorporalmente los cuerpos, como ocurre cuando un individuo es condenado por el juez, o cuando alguien comienza sus estudios en alguna carrera profesional. En ambos ejemplos notamos que la transformación incorporal se presenta en la medida en que ese individuo se transforma en culpable o en estudiante, sin que estas transformaciones alteren su corporeidad, pues al ser lo uno o lo otro, no cambiarán su estatura, ni adquirirán un órgano extra, o algo similar.

Fin del paréntesis. Sin embargo, válido es preguntarnos por la razón de su inclusión. Pues bien, remontémonos al postulado de los incorporeales, pues este es traído de vuelta por Deleuze, junto con Guattari, en “Mil Mesetas” (1994), en la medida en que se refieren a la manera como el lenguaje, por medio de enunciados-consignas, opera transformaciones incorporeales, lo que implica que el lenguaje es un modo de acción, una manera de hacer cosas con las palabras (Bogue, 2005). Así, no estamos ante una concepción pasiva del lenguaje, sino ante un lenguaje que es acción en la medida en que transforma incorporalmente los cuerpos. En el lenguaje, afirman Deleuze y Guattari (1994), hay actos que son inmanentes a las consignas, y que se definen “por el conjunto de las transformaciones incorporeales que tienen lugar en una sociedad determinada, y que atribuyen a los cuerpos de esa sociedad” (p. 85).

Es claro que el problema de las transformaciones incorporeales es traído a un contexto político social, en el cual estos actos inmanentes, que redundan con los enunciados o crean consignas, nos remite a la noción de agenciamiento. Pero antes de proseguir con el desarrollo de este concepto, no podemos dejar de lado el concepto de “estrato”, del cual señalaremos unas cuantas generalidades, muy breves por demás, para continuar nuestra explicación del lenguaje. La inclusión del “estrato” en nuestra exposición obedece a que la definición que brindan Deleuze y

Guattari (1994) sobre el agenciamiento, nos remontan necesariamente a dicho punto, pues, en efecto, ambo autores nos advierten que “los agenciamientos son ya algo distinto que los estratos. No obstante, se hacen en los estratos” (p. 513). Así pues, los estratos “son fenómenos de espesamiento en el Cuerpo de la Tierra [...] acumulaciones, coagulaciones, sedimentaciones, plegamientos” (p. 512). Esta definición, no obstante, nos arroja a la pregunta por la Tierra, en concreto, por la expresión “Cuerpo de la Tierra”. En este sentido, Deleuze y Guattari entienden por la Tierra un “cuerpo atravesado de materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias” (p. 48), poseedora de intensidades y potencias capaces de generar entidades nuevas o transformar las ya constituidas. Es la materia común a todo, materia aún sin formar, el llamado “plan de consistencia” o “plan de composición”, “pues es aquello de lo cual todo está compuesto, aquello en lo que consiste todo” (Béjar, s. f., p. 3). Todos estos elementos que la componen se estructuran en la medida en que interactúan entre sí, sin necesidad de la intervención de un principio o idea que ejecute esta acción, ni mucho menos que los organice según un *telos* o finalidad preestablecida. Estos elementos se organizan en tres capas o estratos: el físico-químicos, el orgánico, y el antropomorfo. Todos ellos presentan “formas y sustancias muy diversas, códigos y medios variados” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 512), mas no por ello impide que se relacionen entre sí, pues un estrato puede servir de substrato a otro, o de repercutir en él, sin necesidad de un orden evolutivo, o de operar intercambios entre ellos. A su vez, cada estrato está constituido por una doble articulación, o distribución de los elementos en dos suertes de pinzas, una de contenido (forma de contenido) y otra de expresión (forma de expresión), que los diferencia, pues estos tres estratos “no tienen la misma distribución del contenido y de la expresión” (p. 512).

Nos detendremos en este punto en el estrato antropomorfo, ya que este es el que nos interesa para nuestra indagación sobre el lenguaje. De manera que, manteniéndonos en la explicación de Deleuze y Guattari, este estrato se define por su distribución de contenido y expresión. En cuanto la primera es haloplástica, es decir, modifica el mundo exterior, como es el caso de la mano, que pasa de un simple órgano a prolongarse en herramientas que producen nuevas materias formadas, por cuanto es capaz de crear por sí misma, o con ayuda de las herramientas, nuevas entidades, es decir, codificaciones; mientras que la segunda es lingüística, es decir, deviene en símbolos que pueden transmitirse de persona en persona, y ser comprendidos por ellas. A diferencia de otros estratos, como el orgánico, en el que la expresión se encuentra ligada aún al contenido (la cadena de ADN y el ser que la contiene, por ejemplo), en el estrato antropomorfo la expresión es independiente del contenido. Esto es que, mientras en el estrato orgánico, si la expresión cambia, resulta un ser diferente en su composición orgánica, en el antropomorfo la expresión actúa sin alterarla, lo que hace posible “que una misma forma pueda pasar de una sustancia a otra (como cuando la palabra “perro” se puede aplicar a varios perros concretos distintos, lo que por supuesto no sucede con el código genético)” (Béjar, s. f., p. 15). Claro está, sin detrimento de las transformaciones incorporales, como mencionamos párrafos atrás.

Así las cosas, la forma de contenido y la forma de expresión no mantienen una relación de dependencia ni correspondencia, sino de presuposición recíproca. Para ilustrar esta independencia, Deleuze y Guattari se remontan al análisis de la prisión, hecho por Foucault. En efecto, la forma prisión no remite a la palabra “prisión”, pues la forma prisión es una distribución del espacio, un orden e “imposición de una conducta sobre una multiplicidad humana” (p. 17), es decir, a un plano físico. No obstante, esta forma remite a palabras y conceptos muy distintos, a un régimen de enunciados, en este caso del derecho penal, junto con delincuente o delincuencia, “que expresan

una nueva manera de clasificar, de enunciar, de traducir e incluso cometer actos criminales” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 71). En otras palabras, la forma de expresión categoriza y sustancializa un estado de cosas. De esta manera, tenemos que, en el campo social – el objetivo de esta disertación – la relación no es palabra – cosa, sino expresión – estado de cosas:

la forma de expresión no se reduce a palabras, sino a un conjunto de enunciados que surgen en el campo social considerado como estrato (...) La forma de contenido no se reduce a una cosa, sino a un estado de cosas complejo como formación de potencia (arquitectura, programa de vida, etc. (p. 71)

En síntesis, la forma de expresión surge en el campo social para clasificar, sectorizar, categorizar un estado de cosas que surge en este campo, sin depender uno del otro, pues un estado de cosas es distinto de la forma de expresión (pues remite a relaciones entre cuerpos, un plano físico), toda vez que una forma de expresión es diferente a un estado de cosas, pues remite a toda una semiótica que lo estructura. No obstante, mantienen una relación de presuposición recíproca. Se trata, en últimas, de “formalizaciones distintas en estado de equilibrio inestable o de presuposición recíproca. ‘Por más que uno se esfuerce en decir lo que ve, lo que se ve nunca coincide con lo que se dice’ ” (p. 72). En suma, nos encontramos con multiplicidades diferentes, dos series heterogéneas, cada una con sus determinaciones propias, su historia, sus segmentos que se entrecruzan sin cesar en una relación no causal, ajustándose entre sí y variando constantemente.

Empero, si Deleuze y Guattari rechazan una relación causa-efecto, a la par que una correspondencia, y en su lugar proponen una relación de presuposición recíproca, la pregunta no puede ser otra que la pregunta por su articulación. ¿Qué articula estas dos formalizaciones distintas? Es aquí donde aparece el agenciamiento. En efecto, un agenciamiento específico se

encarga de esta operación. Un agenciamiento que puede entenderse como una organización variable que “articulará las formaciones de poder (contenido) y los regímenes de signos (expresión)” (Béjar, s. f., 17). No obstante, debemos distinguir primero una característica básica a todo agenciamiento y es su carácter territorial. Así, todo agenciamiento descubre un territorio que engloba. En este sentido, la afirmación de los filósofos franceses no da lugar a equívocos: “El territorio crea el agenciamiento” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 513). Podemos sintetizarlo de la siguiente manera: el agenciamiento se hace en los estratos, y engloba un territorio, y, por ello, es territorial¹⁷. Ahora bien, no está fuera de lugar aclarar que por territorio se entiende todo un conjunto heterogéneo constituido por los diferentes elementos extraídos de los estratos, que se mezclan y funcionan colectivamente, y que adquieren un valor de “propiedades”, un nuevo sentido. Así, el agenciamiento es un conjunto heterogéneo cuyos elementos son la expresión y el contenido, pues, en efecto, pese a que se trata de una colección de cosas, acciones y pasiones relacionadas unas a otras, expresan algo, un carácter particular, que incluye sistemas de signos, sistemas semióticos, elementos incluidos en el discurso, palabras y relaciones incorpóreas que trabajan colectivamente con las primeras (Macgregor Wise, 2005).

Tenemos así que un agenciamiento es una constelación de objetos, cuerpos, expresiones, propiedades y territorios que se unen por diferentes periodos de tiempo para crear idealmente nuevas formas de funcionamiento (Livesey, 2010), que, aunque diferente a los estratos, opera en ellos, y que engloba un territorio. No hay agenciamiento sin territorio, y a la inversa. De ahí que Sasso (2003) asimile el agenciamiento a un territorio, sin que ninguno de los dos sea de carácter eterno, ya que tanto el territorio como el agenciamiento son siempre hechos y deshechos, siempre

¹⁷ No en vano, como afirma Herner (2009), “Un territorio puede componer un agenciamiento y ser al mismo tiempo compuesto por agenciamientos maquínicos de cuerpos y agenciamientos colectivos de enunciación” (p. 167). Un mayor desarrollo del problema del territorio en Deleuze puede encontrarse en Maldonado (2008)

están constituyéndose y cambiando, como explicaremos más adelante. Por ahora, notemos que todo agenciamiento es una multiplicidad heterogénea que se caracteriza por el carácter relacional de sus elementos y su cofuncionalidad, esto es, que ninguno de sus elementos se encuentra aislado y las funciones que le son asignadas, lo son en la medida de la relación que mantenga con los otros elementos. Así lo enfatizan Deleuze y Parnet (1980): “Un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos a través de diferentes naturalezas. La única unidad del agenciamiento es de co-funcionamiento” (p. 79). No es en vano, pues, que, por esta razón, la de co-funcionamiento, Deleuze y Guattari (1994) nos indiquen que, más importante que procurar su definición, es rastrear su contenido y su expresión con sus respectivas formas, encontrar los elementos heterogéneos que componen un agenciamiento concreto, lo que se hace y lo que se dice, que, en otras palabras, equivaldría a preguntarnos por la manera como actúa ese agenciamiento específico. Traída al campo social, la pregunta se orienta a indagar por el cómo funciona ese agenciamiento en este campo, que bien podríamos expresar en los términos de poder, o sea, la manera como actúa un poder en una sociedad, su organización, su distribución, su manera de operar, pues como apunta Due (2007), en el agenciamiento un conjunto de fuerzas heterogéneas es ensamblada de cierta manera para producir un uso particular del poder.

Hasta ahora tenemos una noción general de lo que es un agenciamiento. Sin embargo, esta explicación todavía es insuficiente, dado que aún está ausente el tema de su génesis. En ese sentido, ¿qué produce el agenciamiento? De acuerdo con Deleuze y Guattari, existe algo que impulsa a crear todo tipo de relaciones, pues los agenciamientos se crean en todas partes, desde el nivel individual hasta el campo social, por mencionar tan solo un par. Justamente, ese algo es el deseo¹⁸.

¹⁸ El tema del deseo tiene un mayor desarrollo metodológico en *El Anti-Edipo*, obra que no trabajaremos a profundidad en esta investigación, ya que no es nuestra preocupación central. Hemos abordado el deseo de manera muy tangencial para comprender mejor el agenciamiento, uno de los ejes centrales de este apartado.

El deseo siempre como producción, no como falta: “El deseo abraza la vida, como una potencia productora” (Deleuze y Guattari, 1974, p. 34). De ahí que enfatizan que “todo es producción: producciones de producciones, de acciones y pasiones; producciones de registros, de distribuciones y de anotaciones; producciones de consumos, de voluptuosidades, de angustias y de dolores” (p. 13). Así, es el deseo la energía que produce conexiones (Livesey, 2010, p. 18), o en palabras de Schérer (2012), “el deseo conduce, productivamente, hacia asociaciones nuevas, simbiosis con seres y cosas, reinos diferentes” (p. 25), y que, por ello mismo, se disocia de la imagen de un hombre insaciable, ya que, al tratarse de relación, es el movimiento hacia lo otro, sin fines de posesión. Así, el agenciamiento es asimilado al deseo, según lo expresa el propio Deleuze: “¿Cómo negar al agenciamiento el nombre que le corresponde: deseo?” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 80). O, lo que es igual, el agenciamiento es la efectuación del deseo, motivo por el cual ampliaremos nuestra afirmación inicial, a saber: el agenciamiento es producido por el deseo. Si bien es cierto, debemos añadir que es producido por el deseo en la medida en que el agenciamiento opera a través del deseo, efectuándolo.

Esta concepción del deseo no queda reducida sólo a una dimensión individual. Una vez acotado que el deseo es el productor de las relaciones, es necesario exponer su incidencia en el campo social, pues, en efecto, nuestra investigación versa sobre ella. Siendo así, es admisible cuestionarse cómo algo, en apariencia individual, repercute en un terreno colectivo. Expresémoslo de otra manera: ¿cómo el deseo afecta la sociedad? Una primera solución es apelar al carácter productivo del deseo. En este aspecto, tenemos que Deleuze y Guattari, al circunscribir el deseo como productor, lo entienden desde el inconsciente. En efecto, el inconsciente es la máquina deseante, el motor de toda actividad humana: el hombre se mueve según su deseo, según su máquina deseante. Ahora bien, podemos entender que la vida colectiva está constituida por grupos

de hombres, multiplicidades humanas, cuerpos heterogéneos que se combinan y crean distintas relaciones entre sí, agenciamientos.

En ese sentido, el deseo lleva a establecer las distintas relaciones que se dan en estas multiplicidades humanas, que no necesariamente se tejen entre sus integrantes humanos, sino también con otros elementos de naturaleza distinta. Pensemos que estas agrupaciones humanas no se componen únicamente de seres humanos y sus relaciones recíprocas, sino también de un medio que habitan. Así, hay una relación también con ese medio. Deleuze y Parnet (1980) traen a colación el ejemplo del estribo. En efecto, nos dice que, con la invención del estribo, aparece un nuevo agenciamiento del tipo HOMBRE – CABALLO – ESTRIBO, en la que el hombre y el animal entran en una nueva relación en la que ambos cambian por igual, pues en el campo de batalla, la energía del hombre (piénsese en combate cuerpo a cuerpo) es reemplazada por la fuerza del equino, y en la que la fuerza del equino pasa del campo a la batalla. No obstante, este cambio no se da tan sólo por la invención del estribo, sino que él es resultado de nuevas relaciones entre el grupo humano, que llevan a determinar la aparición y uso de herramientas propicias para esta determinación: es la máquina social o el agenciamiento colectivo el que “selecciona o asigna los elementos técnicos empleados” (p. 80), de incluirlos en su *phylum*. En este caso, el estribo es incluido debido a las nuevas relaciones que se tendrán con la tierra, a saber, su otorgación a alguien a cambio de servir a caballo, lo que es acorde con una nueva máquina social o agenciamiento colectivo, la feudalidad, que conjuga nuevas relaciones entre elementos diferentes (con la tierra, la guerra, las mujeres, con el animal, etc.). Se trata, entonces, de relaciones entre multiplicidades heterogéneas, relaciones producidas por el deseo¹⁹, por lo que, expresa Deleuze, “no hay deseo

¹⁹ No hay que entender el deseo como un ente preexistente, y de la misma manera ocurre con el inconsciente, dada la relación entre ambas. Deleuze y Guattari insisten en que es una producción, es decir, que siempre se está produciendo. Una explicación más puntual la encontramos en la Meseta 2 (“¿Uno solo o varios lobos?”) de su “Mil Mesetas”, en la que explican cómo el inconsciente es un espacio abierto que se puebla de diferentes multiplicidades a través de la

que no fluya en un agenciamiento” (Zscndl, 2021, 1h08m27s), lo cual nos lleva a concluir que se trata de construir, pues desear no es otra cosa que construir un agenciamiento, un conjunto (1h08m50s). Así, un agenciamiento se trata siempre de lo colectivo.

No obstante, situándonos de nuevo en las relaciones humanas, es necesario destacar un elemento que está en conexión con los agenciamientos. Este elemento es la denominada “Máquina Abstracta”, de la que Deleuze y Guattari (1994) nos advierten en primera instancia que no son Ideas platónicas, trascendentes y universales, sino particulares, actuales, ya que las máquinas abstractas actúan en los agenciamientos concretos. Así, la Máquina Abstracta, pese a actuar en agenciamientos concretos, construye, como condición para su función, un plan de consistencia en el que actúa sobre materias y funciones, no sobre contenidos y formas. Recordemos que un agenciamiento recoge los componentes del plan de consistencia en una doble división, la forma y el contenido, lo que es igual a afirmar que organiza las multiplicidades heterogéneas mediante esta doble agrupación, toda vez que la Máquina Abstracta no establece esta división: no hay distinciones entre contenido y forma (de ahí su carácter abstracto); en su lugar, compone y se compone de un plan de consistencia que se caracteriza por su variación continua. Por ello, la Máquina Abstracta pone en variación continua las variables de contenido y expresión presentes en un agenciamiento concreto; en otras palabras, pese a la organización y relación entre contenido y expresión que establece un agenciamiento, siempre habrá en él coeficientes de variación que ejecutarán su desterritorialización, como se expondrá más adelante.

experiencia, del contacto con el afuera del individuo. Por eso el deseo siempre es construcción de relaciones diversas, de ahí su positividad. En este sentido se constituye la crítica al psicoanálisis, que parte de la preexistencia del inconsciente, para doblegar su potencia creadora a modelos a través de los cuales la producción de deseo queda bloqueada. No es en vano la siguiente afirmación de Deleuze: “El problema del inconsciente no es un problema de generaciones sino de población [...] ¿Qué es lo que produce los agenciamientos, las conexiones?” (Deleuze, 2005, p. 166).

Tenemos entonces que la Máquina Abstracta compone un plan de consistencia, un continuum de variaciones, mientras que, los agenciamientos, por su parte, son afectados por estas variaciones, lo cual nos permite trazar una relación entre ellos. Mas esta relación Máquina Abstracta – agenciamientos no es una relación de oposición, una dualidad, pues, si los agenciamientos son afectados por el continuum, no podemos asegurar tal oposición. Se trata, más que de una oposición, de una reciprocidad, en la medida en que la Máquina Abstracta se encuentra en el agenciamiento. Empero, ¿acaso es la única relación? ¿Qué pasa con el agenciamiento? Si existe la relación mencionada, es porque el agenciamiento es la efectuación de la Máquina Abstracta, siendo esta la razón por la que el agenciamiento es afectado por los coeficientes de desterritorialización: “Ahora los agenciamientos concretos están relacionados con la idea abstracta de la Máquina, y están afectados de coeficientes que explican sus potencialidades, su creatividad, según su manera de efectuarla” (p. 521). Aún más: dado que los agenciamientos se dan en los estratos, y que aquellos son la efectuación de la Máquina Abstracta, esta, por consiguiente, también se halla en los estratos, efectuada por el agenciamiento concreto. En ese orden de ideas, podemos afirmar que las Máquinas Abstractas apuntan, en un sentido, al plan de consistencia, y por el otro, al estrato. O, lo que es igual, “la máquina abstracta en primer lugar se despliega sobre el plano de consistencia, construyendo los continuos, las emisiones de partículas y las conjugaciones de flujos, pero además permanece implicada en el interior de un estrato del que define la unidad de composición” (Martínez Martínez, 2009, p. 306).

No obstante, ¿cómo puede darse esta doble característica de la Máquina Abstracta, si, en efecto, es abstracta? Retomando lo expuesto, debemos remontarnos a que el agenciamiento es la efectuación de la Máquina Abstracta. Así, hemos afirmado que la Máquina Abstracta tiene una doble característica que puede entenderse como un doble movimiento que la lleva a encastrarse en

los estratos, pero al mismo tiempo, como componedora del plan de consistencia, los lleva a abrirse, a desterritorializarse mediante líneas de fuga. Este doble movimiento, entonces, es llevado a cabo por lo agenciamientos. Los agenciamientos efectúan este doble movimiento de la Máquina Abstracta, por lo que podemos afirmar así que los agenciamientos distribuyen, organizan, el territorio en los estratos y, a su vez, permanecen abiertos hacia el plan de consistencia de la Máquina Abstracta, así como hacia otros agenciamientos, a creación de nuevas uniones. En palabras de Martínez Martínez, “Son las máquinas abstractas las que hacen que los dispositivos territoriales específicos se abran hacia otros dispositivos de la misma especie, o bien hacia otros dispositivos²⁰ de otras especies, o incluso pueden desbordar el dispositivo abriéndolo sobre el Cosmos” (pp. 312-313).

Visto así, queda claro que la Máquina Abstracta no realiza exclusivamente un movimiento de apertura total, pues su efectuación en los estratos, merced de los agenciamientos, implica la existencia de un movimiento de cierre. Mas es preciso especificar que Deleuze y Guattari, a medida que ensanchan su explicación, elaboran una suerte de tipología de máquinas abstractas, ya que sobre el plan de consistencia no sólo hay una única operación; es decir, hay operaciones de apertura y operaciones de cierre, según la manera como cada estrato se organice. Lo que sí es indudable es que hay una relación de tres términos: Máquina Abstracta – agenciamiento – estrato. Esto es así porque, si el agenciamiento concreto es la efectuación de una Máquina Abstracta, y el agenciamiento se da en los estratos, es forzoso que haya una relación entre estrato y Máquina Abstracta. De hecho, en palabras de Deleuze y Guattari, los estratos prenden del plan de consistencia y sobre él forman los espesamientos que los constituyen. Notemos, por demás, que,

²⁰ Dispositivo es la traducción que emplea Martínez para la palabra agenciamiento. Dicho cambio se debe a la imprecisión de la traducción al castellano de la palabra francesa *agencement*, usada por Deleuze, diferente a la palabra *dispositif* que, en rigor, es dispositivo. Comúnmente se ha tomado la palabra “agenciamiento” en lugar de “dispositivo”, para no confundir este concepto propio de la filosofía de Foucault con la terminología de Deleuze.

si bien se habla de Máquina Abstracta, no es sólo una de una clase. Hay una suerte de tipología en la Máquina Abstracta que lleva a que entonces nos refiramos a ella en plural, según la función que tracen. Mas no nos detendremos en una catalogación de estas máquinas abstractas. Sólo nos detendremos en que, así como hay máquinas abstractas que abren el agenciamiento concreto, hay otras que operan en sentido inverso. Esto es, que, en lugar de abrir, cierran los agenciamientos, bloquean sus conexiones creadoras y ejecutan reterritorializaciones. De suerte que, en vez de procurar un exhaustivo análisis acerca de lo que podría ser una ontología de la Máquina Abstracta o del agenciamiento, se trata de analizar los agenciamientos concretos en las funciones que llevan a cabo, puesto que, a partir de tal análisis, podemos determinar cuál es su relación con la Máquina Abstracta del plan de consistencia en sentido general. Cedamos la palabra a Deleuze y Guattari (1994) para sintetizar esta idea:

Un agenciamiento está tanto más próximo de la máquina abstracta viviente cuanto que abre y multiplica las conexiones, traza un plan de consistencia con sus cuantificadores de intensidades y de consolidación. Pero se aleja de ella a medida que sustituye las conexiones creadoras por conjunciones que crean bloqueo... (p.522).

Que haya más de un tipo de máquinas abstractas implica su entrecruzamiento. Ninguna máquina abstracta se encuentra aislada, en el sentido en que hay máquinas abstractas políticas, económicas, científicas, artísticas, ecológicas, cósmicas. Toda máquina abstracta remite a otras máquinas abstractas. Así, por ejemplo, una máquina abstracta científica nos remite a una máquina abstracta económica (Cómo repercute en un sistema de producción, por ejemplo), y a su vez a una política (cómo repercute en un sistema político, cuáles son sus intereses políticos, etc.), y así

sucesivamente. Acotaremos otro pequeño detalle en este punto, que no resulta inconexo, ya que versa sobre el agenciamiento. Y es que, precisamente, cuando mencionábamos la operación de cierre de un agenciamiento, así escuetamente anunciado, bien podríamos pensar que hay agenciamientos cerrados por completo. Esto es cierto parcialmente. Mas no podemos pensar que su estado de cierre sea permanente. Es decir, en todo agenciamiento hay coeficientes de desterritorialización, de nuevas conexiones. Por ello, más que pensar un agenciamiento cerrado y estable, hay que concebirlo en los términos de que hay agenciamientos cuya pretensión es este encerramiento para garantizar así un estado de cosas inalterable, un statu quo que no deja de ser una pretensión. Por consiguiente, se trata de abrirlos, de desterritorializarlos. Ese es, por qué no, el destino de todo agenciamiento: abrirse a nuevas relaciones. No en vano esta es una de las funciones de la literatura, como veremos más adelante.

La Máquina Abstracta también puede apreciarse desde una mirada política más concreta. De hecho, en su libro *Foucault* (1987), Deleuze, en su lectura sobre la filosofía de este filósofo francés, otorga a la Máquina Abstracta una lectura más centrada en las dinámicas de poder. En efecto, al analizar el concepto de “diagrama”, empleado por Foucault -aunque también por Deleuze²¹ -, lo equipara a su concepto de Máquina Abstracta. En sus palabras, el diagrama “es el mapa, la cartografía, coextensiva a todo el campo social. Es una máquina abstracta” (p. 61). Apreciamos entonces cómo, desde esta lectura, Deleuze relaciona la Máquina Abstracta con el campo social y político, en la medida en que esta es, antes que una representación, un mapa del

²¹ “Diagrama” es un concepto que aparece por igual en el pensamiento de Deleuze, por supuesto, con otra lectura. El diagrama es el rasgo o tensor de la expresión con el que la Máquina Abstracta trabaja. Recordemos que en la Máquina Abstracta no hay formas (que son propias de los estratos y los agenciamientos), dado que en el plan de consistencia se despliegan materias y funciones no formadas. Esta función sin forma es el diagrama, que no es “un metalenguaje inexpressivo, sino un con junto de rasgos expresivos” (Martínez, 2009, p. 310). Es la expresión, la escritura desterritorializada, como lo es la de la matemática y de la música, por cuanto no son la representación fiel de un objeto, modelo o Idea en sentido platónico.

campo sociopolítico. No obstante, este primer acercamiento resulta insatisfactorio, pues no es un mapa cuyo objeto sea el campo sociopolítico, ya que subyace, con toda razón, la duda acerca de los componentes de dicho campo. Si bien es cierto que, al hablar de campo sociopolítico, intuimos de qué se trata, esta primera impresión puede no ser la más adecuada, por cuanto podemos apelar a organizaciones políticas, distribuciones sociales, etc. Mas estos son productos de la efectuación de una máquina abstracta. La respuesta a esta duda nos la brinda Deleuze cuando, más específicamente, explicita que un diagrama o máquina abstracta es

la exposición de las relaciones de fuerzas que constituyen el poder [...] es el mapa de las relaciones de fuerzas, mapa de densidad, de intensidad, que procede por uniones primarias no localizables, y que en cada instante pasa por cualquier punto (p. 63).

No es, así, ni organizaciones políticas o distribuciones sociales, puesto que estas son resultado de las relaciones de fuerza, de poder, que comienzan por uniones no localizables, es decir, pueden presentarse en cualquier punto o en varios puntos simultáneos, así como tampoco procede de un punto original, y tampoco se concentra en un solo lugar, sino que atraviesa todo el campo social y sus elementos. No está demás agregar que es efectuada por un agenciamiento concreto, con lo cual el agenciamiento se torna en un problema político. En este sentido, podemos concluir que un agenciamiento es la efectuación de unas relaciones de fuerza trazadas por una máquina abstracta, y que no son permanentes sino mutables, modificables, al tratarse, precisamente, de un agenciamiento.

Aún faltan algunas precisiones sobre el agenciamiento. Mas, para dar paso a estas explicaciones, no perdamos de vista el lenguaje, tema de este apartado. Recordemos, pues, la

relación que mantiene el lenguaje con una compleja red de prácticas y elementos que dan forma a un mundo preestablecido, y que es transmitido por consignas (Bogue, 1999). De igual manera, recordemos que, de cara a esto, Deleuze afirma que esta complejidad está hecha de “agenciamientos”, cuyas explicaciones hemos sintetizado líneas atrás. Sin embargo, podemos traer a colación una definición más precisa y relacionada con nuestro problema, y es que el agenciamiento puede tomarse como el “acoplamiento de un conjunto de relaciones materiales y de un régimen de signos correspondientes” (Zourabichvili, 2007, p. 16), entendiendo, por régimen de signos, “toda formalización de expresión específica” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 117). En este orden de ideas, podemos apreciar entonces cómo el agenciamiento comprende elementos corporales, discursivos y no discursivos, que siempre se encuentran juntos, nunca separados, en una cofuncionalidad. Ahora bien, dentro de su naturaleza, todo agenciamiento incluye dos ejes. El primero, sin que realmente sea el primero en un orden jerárquico o de primacía, es el agenciamiento maquínico de cuerpos, “de acciones y de pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros” (p.92). Es la parte material del agenciamiento, que remite a estado preciso, y real, de los cuerpos en una sociedad, que incluye “todas las atracciones y repulsiones, las penetraciones y expansiones que afectan a todos tipo de cuerpos relacionados entre sí” (p. 94). O, lo que es igual, el modo como se relacionan los cuerpos, o con mayor precisión, con un estado de cosas. Es el caso, por ejemplo, de un régimen sexual o un régimen alimentario, que regulan las mezclas de los cuerpos que estos llevan a cabo, sea por obligación, necesidad o porque estén permitidas. Por otra parte, está el *agenciamiento colectivo de enunciación*, que encierra la enunciación de actos y de enunciados, y las transformaciones incorporales que se atribuyen a los cuerpos. Es lo que sucede cuando decimos “el pan es cortado”, dado que cortado, como se ha dicho antes, opera una transformación incorporal del pan, y, por tanto, es atribuido a este. En palabras de Deleuze y

Guattari, “las transformaciones incorporales, los atributos incorporales, sólo se dicen y no se dicen de los propios cuerpos. Son el expresado de los enunciados, pero se atribuye a los cuerpos” (p. 91). No obstante, no debe pensarse que entre ambos agenciamientos exista una relación de interdependencia recíproca ni de causalidad predeterminada, como si uno fuera condición de posibilidad del otro, habida cuenta de que cada uno tiene sus propias formalizaciones que difieren en su naturaleza. Así, el agenciamiento maquínico de cuerpos tiene una forma de contenido, y el agenciamiento colectivo de enunciación tiene una forma de expresión. De suerte que estas formalizaciones son de naturaleza heterogénea: “la forma de expresión está constituida por el encadenamiento de los expresados, y la forma de contenido por la trama de los cuerpos” (p. 90). Por tal motivo, no puede asumirse que la forma de expresión del agenciamiento colectivo de enunciación cumpla la función de representar, describir o constatar un contenido, una forma de contenido. Más bien, advierten los filósofos franceses, las expresiones intervienen en los contenidos, no para representarlos, sino para actuar en ellos, frenarlos, anticiparlos, separarlos, unirlos, precipitarlos, toda vez que es un error considerar que el contenido es la causa que determina la expresión, como sucede cuando se piensa en un contenido económico, ya que su forma de contenido (cuerpos) no son económicos, y por ello se reduce a una pura abstracción, como la producción de bienes, por ejemplo. En efecto, podríamos preguntarnos de manera muy escueta cuál es el cuerpo, forma de contenido, de la producción de bienes sobre el que se dará una transformación incorporal. La forma de contenido, entonces, siempre refiere a los cuerpos y sus relaciones, estados de cosas, no a abstracciones, modelos, ideologías o Ideas, en el sentido platónico, inmutables y eternas. El punto neurálgico es suponer, justamente, al uno como causa del otro, en una suerte de primacía o de condición originaria, como si la forma de expresión se supeditara a la forma de contenido y cumpliera una función netamente representativa, sin

capacidad de acción sobre el contenido; y a la inversa, como si la existencia de una forma de contenido emanara de la forma de expresión. Más aún, esta manera de entenderlos acarrea un comportamiento constante y universal, negando así que en los agenciamientos existen unos grados de desterritorialización, o circunstancias o variables, que impiden pensar en tal homogenización. De hecho, estaríamos, o bien frente a un estado de cosas que niega las diferentes variaciones de la forma de expresión, o bien frente a expresiones negadoras de los cambios de un estado de cosas. Negación de las variaciones, petrificaciones. En síntesis, “el agenciamiento colectivo de enunciación no habla ‘de las cosas’, sino que habla *desde los mismos* estados de cosas o estados de contenido” (p. 91).

Siendo así, se trata de una relación de cofuncionalidad, en la que una forma pasa a la otra y viceversa, de tal manera que las expresiones actúan sobre las cosas, toda vez que aquellas despliegan a estas, en un paso continuo de la una a la otra. Sin embargo, son las variaciones o desterritorializaciones las que relacionan al agenciamiento maquínico de cuerpos y al agenciamiento colectivo de enunciación, en la medida en que, al efectuarse una desterritorialización (variación) en una de ellas, al cambiar una circunstancia, una y otra son afectadas. En otras palabras, una variación en el contenido de cuerpos está atravesada por una nueva forma de enunciación, y a la inversa. De tal manera que, entonces, estamos frente a la imposibilidad de dar por sentado que estos dos ejes del agenciamiento operan por constantes (aunque en algunos casos esa sea su pretensión), lo cual significa que están sometidos a cambios que los modifican de acuerdo con la variación que en ellos opere. No en vano Deleuze y Guattari traen a colación ejemplos históricos, como la crisis económica alemana de la primera posguerra, o la revolución rusa, que rompieron un estado de cosas anterior, y trajeron consigo nuevas formas de contenidos (organizaciones políticas, grupos sociales, etc.) y nuevas formas de expresión con

sus efectos incorporales (el proletario, etc.), actuando ambos entre sí en una dinámica de entrecruzamientos incesantes.

Llegados a este punto, hemos recopilado las generalidades del agenciamiento. Pero, ¿qué tiene que ver el deseo en todo esto? La primera respuesta ya ha sido enunciada, en la medida en que hemos partido de la afirmación de Deleuze que remarcaba que el agenciamiento es deseo, el cual, a su vez, puede entenderse como positividad, en la medida en que se trata de un proceso de experimentación, como una fuerza productiva que es capaz de formar conexiones y de aumentar el poder de los cuerpos en sus conexiones (Ross, 2010). Herrejón (2013) nos brinda una definición acerca del deseo, según lo planteado por Deleuze, y es que el deseo

actualiza una determinada potencia. No es carencia ni falta, como lo había pensado el psicoanálisis, no surge tras la represión, como creyeron las filosofías de Estado, tampoco es individual, como ha sostenido el liberalismo [...] El deseo es un flujo creador de sentidos²² que no carece de nada, sino que traza líneas de fuga colectivas que escapan a las codificaciones estatales y capitalistas, puesto que pone en conexión una multiplicidad de discursos y prácticas heterogéneas. Es una fuerza que produce lo real. El deseo, por tanto, sólo existe, subsiste e insiste en agenciamientos concretos (p. 68).

Así pues, el deseo no es carencia o falta, no necesita un estímulo exterior que lo produzca, pues está siempre lleno y no le falta nada. Es la afirmación maquinante y constructivista (Sasso y Villani, 2003). Asimismo, en conexión con la relación agenciamiento-deseo, podemos agregar

²² Herrejón aclara que, con la palabra “sentidos”, se refiere a tanto a un campo lingüístico (“lo expresado por el lenguaje”) y un campo estético (“como inserto en la sensibilidad”). Entendemos, entonces, que el deseo crea formas de expresión (enunciados) y formas de construir la realidad, que también podemos ampliar a estados de cosas, relaciones entre cuerpos, etc.

que esta relación se extiende también a la Máquina Abstracta. En efecto, Livesey (2010) nos plantea que los agenciamientos son constelaciones de objetos, cuerpos, expresiones, cualidades que crean nuevas funciones, al mismo tiempo que operan a través del deseo como máquinas abstractas. Sin embargo, esta afirmación mantiene la duda irresuelta. Pero, si nos remontamos a las generalidades de la Máquina Abstracta, podemos trazar un camino a una mejor explicación. Así, tomemos en cuenta que la Máquina Abstracta compone un plan de consistencia que es efectuado por el agenciamiento concreto; a su vez, un agenciamiento concreto, como lo afirmara Deleuze líneas arriba, es deseo. Por consiguiente, podríamos pensar que el agenciamiento concreto es deseo efectuado, y que, por tanto, la Máquina Abstracta es deseo. No obstante, tampoco es posible concebir la Máquina Abstracta como puro deseo; diríamos, más bien, que en el plano de consistencia que ella compone, hay flujos de deseo que circulan libremente por él. Por consiguiente, la relación con la Máquina Abstracta estaría planteada de la siguiente manera: una Máquina Abstracta se compone y compone un plan de consistencia en el que se encuentra el deseo como deseo, esto es, informe, sin objeto, que es efectuado por el agenciamiento concreto, con lo cual el deseo también se efectúa en este agenciamiento. Así, acogemos la explicación de Message (2010): la Máquina Abstracta crea su plan de consistencia, un espacio de creatividad y deseo (p. 34). En síntesis, la Máquina Abstracta no es deseo, mas, en su plan de consistencia, corren flujos de deseo que también son efectuados por el agenciamiento concreto.

Sabemos que, a estas alturas, es probable que persista la duda acerca del papel del deseo en un capítulo cuyo título apunta a un asunto en apariencia diferente, como es la literatura menor. Empero, insistimos en que la literatura menor no puede entenderse aislada del deseo, y, menos aún, de la política. El problema de fondo radica en el deseo, en una política del deseo, que intentaremos demostrar en su conjunción con la literatura menor, a saber, que la literatura menor

es, ante todo, un problema político del deseo. Y esto, porque el deseo, de acuerdo con Deleuze, no es subjetivo, como tampoco es individual. Al ser una fuerza positiva, lo hace una fuerza social (Ross, 2010). Asimismo, lo declaran Deleuze y Guattari en su *Antiedipo* (1974):

No hay máquinas deseantes que existan fuera de las máquinas sociales que forman a gran escala (...) Una secuencia de deseo se halla prolongada por una serie social, o bien una máquina deseante tiene en sus engranajes piezas de máquinas deseantes (p. 350).

Justamente, ese flujo de deseo atraviesa un campo social, campo social poblado por multiplicidades que son atravesadas por la fuerza deseante como flujos intensivos (Altahona, 2011). En otras palabras, para Deleuze, un campo o cuerpo social está compuesto por diferentes flujos (entre ellos el deseo) que son capturados y codificados para constituir el cuerpo social:

Un cuerpo social se define así: perpetuamente los flujos chorreando sobre él, corriendo de un polo a otro, y siendo perpetuamente codificados. Hay flujos que escapan a los códigos y un esfuerzo social para recuperarlos, para axiomatizarlos, para ajustar un poco el código a fin de darle lugar a flujos tan peligrosos (Deleuze, 2005a, p. 21).

¿Cómo se codifican tales flujos? A través del agenciamiento, que efectúa una Máquina Abstracta, que, a su vez, mantiene una apertura a la desterritorialización de tales flujos. Como hemos visto antes, la Máquina Abstracta tiene esa doble función, ser efectuada por el agenciamiento, encerrarse en él, pero a su vez mantener los coeficientes de desterritorialización, de líneas de fuga. De la misma manera, hemos expuesto que la Máquina Abstracta, en uno de sus

modos, codifica, captura, estratifica, efectuándose así un agenciamiento cerrado. De suerte que, según esta línea argumentativa, tenemos una suerte de relación particular entre lo individual y lo social en torno al deseo. Mas evitemos una conclusión apresurada, del tipo “el deseo individual produce lo colectivo”, justamente porque el deseo no es individual²³. Cuando mencionamos “lo individual” nos referimos a que el deseo afecta al individuo, a los individuos que componen un campo social y lo producen. Es por ello que podemos afirmar, junto con Díaz (2005), que el deseo es una producción social, cuya carga es molar (grandes formaciones sociales) y molecular (lo microfísico inconsciente) (párr. 4). O, en otras palabras, para entender por qué el deseo es un problema político, debe partirse, como afirma Herrejón (2013), de la siguiente premisa: “el deseo se expresa directamente en la producción social, generando distintas formaciones sociales (esclavismo, feudalismo, capitalismo, socialismo) y no es, por tanto, individual, ni reducido a objetos, sino colectivo y remitiendo a conjuntos múltiples” (p.68). En síntesis, el deseo es el verdadero agente social y político, de cuya derivación salen los elementos molares, individuos, clases sociales, etc. (Martínez, 2009).

No se trata de oponer lo molar a lo molecular, como si se tratara de un dualismo inquebrantable. Como hemos visto, en el pensamiento de Deleuze estas aparentes dualidades se disuelven en un constante entrecruzamiento. Así, lo molar y lo molecular coexisten, se entrecruzan, de manera que no es posible concebir uno y otro por sendos caminos paralelos, puesto que lo molecular está presente en lo molar, así como lo molar puede darse también en lo molecular (problema del fascismo, como veremos más adelante). Lo que sí es dado pensar es que, en un campo social, uno y otro se encuentran codificados. Y aquí es donde entra en escena el poder, sólo

²³ Acogemos la explicación de Torres Ornelas (2018), quien sostiene que el deseo no es persona sino acontecimiento. Más aún, es una composición, un proceso, un afecto, y no una estructura, ni algo natural en el sentido físico, ni algo ideal en el sentido platónico.

que no como entidad, sino como una dimensión del deseo, es decir, del agenciamiento: “no nos parece que los agenciamientos sean sobre todo de poder, sino de deseo que siempre está agenciado, y el poder es sólo una dimensión estratificada del agenciamiento” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 153). Esto es, como explica Martínez (2009), que los agenciamientos son, antes que poder, deseo, deseo estratificado. Ahora bien, anticipándonos a la pregunta emergente, esta estratificación es llevada a cabo por un agenciamiento, en un proceso de, podemos decir, manipulación del deseo. ¿Cómo puede manipularse, entonces, el deseo? Detengámonos un momento en la noción de código: este es, según lo explican Guattari y Rolnik (2006), una noción que puede concernir tanto a sistemas semióticos, flujos sociales y flujos materiales (p. 366). En lo referente a lo social, de acuerdo con lo dicho por Deleuze con anterioridad, el cuerpo social se encuentra atravesado por flujos que se codifican en la medida en que son capturados por representaciones sociales que capturan el deseo y le asignan determinados propósitos u objetivos (Holland, 2005, p. 58), que de una u otra forma vienen a determinar sus cuerpos molares. A esta codificación le puede sobrevenir una sobrecodificación, que es una codificación de segundo grado, según lo exponen Guattari y Rolnik (2006), que consistiría en que a una sociedad codificada se le impone otro código: “algunas sociedades agrarias primitivas, que funcionan conforme a su propio sistema de codificación territorializada, se ven sobrecodificadas por una estructura imperial, relativamente desterritorializada, que les impone su hegemonía militar, religiosa, fiscal, etc.” (p. 366).

Así pues, podemos sintetizar que se trata de la atribución de un objeto al deseo, por lo que este perdería su principal característica, que es la ausencia de un objetivo determinado. Justamente, cuando esto ocurre, estamos frente al deseo como carencia, situación que conduce al deseo a buscar su realización sólo en la medida en que dicho objeto se consigue, restando así su capacidad creadora. Encausar el deseo en una continua búsqueda por alcanzar el objeto que se le ha insertado

como si fuera su fin, doblar su potencia creadora en un único rumbo: ese es el juego del poder, tal como lo manifiesta Colebrook (2001), aunque una mejor explicación la brinda Buchanans (2008):

The other path, the path of 'production', makes desire a process, something we do. By making desire lack we effectively subordinate it to another process, namely need, and make that its support, because if we only desire what we lack then we would still have to explain how it came to be that we were lacking that thing. Obviously, in doing so, we sacrifice the process of desire qua desire and turn it into a second-order concept (p. 48).

Al ser de esta manera, el deseo se vuelve un objeto de interpretación. En efecto, hace necesario que alguien interprete nuestro deseo para hallarle el objeto perdido, práctica que, llevada a cabo, orienta el deseo hacia un interés instaurado por otros. Es la codificación del deseo, es el poder: una manipulación del deseo; mejor aún, el deseo estratificado cuyo fin es estratificar, cerrar las potencias creadoras del deseo, dirigir los actos a la consecución objeto que se hace consciente:

Que el deseo es codificado por el poder, significa que quienes ejercen un poder buscan “interpretar” el deseo de aquellos sobre los que ejercen hegemonía. Es decir, darle una representación para que se haga consciente. De manera tal que al codificar el deseo se torne manejable. Se torne también previsible y “despotenciado” para los cambios. Es de gran utilidad para quienes ejercen densamente poder, que las personas se apeguen a ciertas representaciones del deseo (Díaz, 2005, párr. 4).

No nos equivoquemos: no se trata de evitar la codificación, pues en cierto modo, todo campo social codifica su deseo y establece sus estructuras molares, es decir, cada grupo humano “tiene una forma propia de codificar el deseo” (Altahona, 2011, p. 17). En toda sociedad hay agenciamientos, pero suele ocurrir que son agenciamientos cuyos grados de desterritorialización no son anulados. En este sentido, el problema surge cuando estos coeficientes de apertura son negados, se busca cerrar cualquier línea de fuga que desterritorialice el agenciamiento. Por ello hablamos de la estratificación del deseo. De cualquier manera, es innegable que, para Deleuze y Guattari, hay una intromisión de este campo social en los niveles individuales. Es decir, esta codificación, estratificación del deseo inciden en lo individual, si podemos apelar a esta expresión. De hecho, es una de las tesis que podemos encontrar en *Kafka, por una literatura menor* (1978), obra que expone cómo la represión del deseo en el campo social incide en lo familiar e individual, trastocando así la idea común de que es lo individual lo que afecta lo social, como defienden los postulados clásicos del psicoanálisis, en los que el Edipo, problema achacado a una esfera individual, es la causa de los problemas sociales. En este sentido, Deleuze y Guattari apuntan sus argumentos a demostrar cómo la represión del deseo, por parte de lo social y del poder, impactan sobre el individuo. En otras palabras, cómo el deseo reprimido del padre de Kafka busca comunicarse, extenderse, al núcleo familiar: “el deseo ya sometido y que busca comunicar su propia sumisión” (p. 21).

Por supuesto, esta asignación de un objeto trascendente al deseo es efectuada por agenciamientos concretos, que a su vez son la efectuación de una Máquina Abstracta que, como vimos, puede estratificarse y cerrar los flujos del deseo, reducir o anular su potencia creativa, impedir sus conexiones heterogéneas y múltiples, homogenizar el deseo. Pero, en tanto que el agenciamiento es deseo, aún necesitamos comprender esta dinámica. En este sentido, recordemos

que en un estrato se dan la doble pinza de la expresión y el contenido, cada una con sendas formas (formas de contenido y formas de expresión). En términos de agenciamiento, encontramos dos ejes que le son propios: el contenido (agenciamiento maquínico de cuerpos) y la expresión (agenciamiento colectivo de enunciación), cada uno en presuposición recíproca, actuando juntos y afectándose entre sí. Cuando el deseo es controlado de esa manera, se organizarán los cuerpos en torno a dicho objeto perseguido, que se torna inalcanzable, por lo que dichos cuerpos, sus actividades, no producirán ningún cambio, ya que cuanto ejecuten, está determinado por dicho fin. Es el comienzo de la organización en clases diferentes, organizadas según este objeto-fin. Por ahora, no nos detendremos mucho en este punto sobre los cuerpos. Basta con decir que esta organización implica que haya una homogenización del deseo, una anulación de su potencia creadora y productora. Mas esta organización no se da de cualquier manera. Volvamos a tener en cuenta el alcance de la forma de expresión. Recordemos que esta actúa sobre los cuerpos y produce transformaciones incorporales en ellos. Cuando la expresión es manipulada con un objeto trascendente, es cuando en ella aparece un significante, significante organizador de los cuerpos y de sus expresiones. En efecto, merced del significante es que se ajusta un estado de cosas, con el fin de concordar con aquél, toda vez que la expresión se subordina a replicar este significante y a seguir generando las transformaciones incorporales que demanda, como veremos más adelante. De suerte que ahora, con relación a la expresión, debemos indagar por el significante, así como también por la subjetivación, no sin antes detenernos a analizar qué es un agenciamiento colectivo de enunciación.

Un agenciamiento colectivo de enunciación, explica Deleuze (2005a), no es, en modo alguno, ni pueblo ni sociedad. Por colectivo se entiende los diferentes agenciamientos maquínicos relacionados con el inconsciente, del cual, enfatiza, provienen los diferentes enunciados. Por ello,

“hay que buscar en los agenciamientos maquínicos que pertenecen al inconsciente las condiciones de surgimiento de nuevos enunciados, portadores de deseo o concernientes al deseo” (p. 165). Teniendo en cuenta que, como explicamos antes, un agenciamiento es una multiplicidad de elementos heterogéneos, y que el inconsciente no es un ente sino una suerte de terreno habitado por multiplicidades, poblaciones, etc., el término “colectivo” adquiere un nuevo carácter: un agenciamiento colectivo de enunciación atañe, entonces, a los enunciados producidos por esas multiplicidades heterogéneas. Esta característica remite a lo que Deleuze y Guattari (1994) denominan “discurso indirecto”, mediante el cual salen a la luz los diferentes agenciamientos del inconsciente, las voces susurrantes, de las que extraemos algo llamado Yo (p. 89). En palabras de Warren (2015), el discurso indirecto es “una reunión de diferentes voces dentro de una voz, en lugar de una voz respondiendo a otra” (p. 54). La proveniencia de estas voces no se halla en un inconsciente que las produce por sí mismo, aunque sí emanen de él. Tomemos el ejemplo cotidiano que nos brinda Colebrook (2001): en el día a día usamos expresiones como “hola”, “¿Cómo estás?”, cuya autoría no es propiamente nuestra como hablantes. Estas expresiones provienen de algún otro lugar, lejos de nosotros, pero que nosotros reproducimos en la medida en que las hemos aprendido, así como su uso, su sintaxis y su sentido. Esto es el discurso indirecto: notamos que su procedencia es otro lugar. En este sentido, tenemos que se trata de una manera de concebir el lenguaje no como una producción pura de un individuo, como una sustancia homogénea que brota de nosotros²⁴. El lenguaje, entonces, contiene una dimensión política, por lo cual no es representación de una estable relación entre palabras y mundo, en la que aquellas se encargan de representar una suerte de esencia inmutable, que sería el mundo y sus elementos. La cuestión del

²⁴ Tal como explica Colebrook (2001), todo lenguaje encierra una normativa que debe seguirse. Así, cuando declaramos que somos sujetos que hablan, aceptamos unas reglas que regulan la expresión, ya que, en caso contrario, caeríamos inevitablemente en un caos. Pero, más aún, aceptamos unas reglas sobre qué debemos decir, pensar y desear. Así, en lugar de hablar, replicamos un orden que nos es dado para nuestro cumplimiento.

lenguaje es “un puchero, una historia revuelta, un problema político” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 40), no un problema de representación o concordancia. No en vano, un enunciado como “Lo juro” es diferente de si es producido entre dos amantes, un padre a un hijo o un acusado al juez: cada uno encierra una relación distinta que, al final, al igual que las funciones que pueda ejecutar el lenguaje, remiten a diferentes formas de poder. Es por esto que se trata de un agenciamiento colectivo de enunciación, que podemos resumir así: cuando hablamos, estas expresiones provienen de algo distinto a nosotros, y aun cuando sostengamos que provienen del inconsciente, el inconsciente está poblado por diferentes fuerzas y elementos externos a él.

Nunca es un Yo quien produce enunciados. Más aún, el YO es una consigna. La idea de que de un enunciado sea producto de un YO es un efecto de un agenciamiento concreto, molar, que produce un régimen de signos, una semántica, una sintaxis que conforman el campo social. El sujeto es un producto, no un a priori. Así las cosas, vamos despejando el camino para entender cómo un agenciamiento conforma un orden social, o lo que es igual, como el deseo repercute en la formación de una sociedad, por cuanto también podemos apreciar cómo sus dos ejes confuncionan en esta constitución. Un agenciamiento maquínico que distribuye y ordena los cuerpos, sus relaciones, un estado de cosas, y un agenciamiento de enunciación colectiva que produce las transformaciones incorporales necesarias. Claro está, nos vamos a referir al problema del poder. En este sentido, el agenciamiento organiza según un objeto de deseo trascendente. Pero, si nos ceñimos al eje del agenciamiento colectivo de enunciación (en lo consiguiente el objetivo de nuestra argumentación, por referirse al lenguaje), ¿cómo, de qué manera lleva a cabo esta labor?

No está de más traer a colación el análisis que hace Dambrine (2003), en el que señala que la enunciación, al no ser producida por un sujeto, se torna colectiva y social, solidaria de la producción deseada por las multiplicidades intervinientes en el campo social, por lo que el

agenciamiento y las condiciones que establece preceden al lenguaje. En este orden de ideas, el agenciamiento de enunciación colectiva tiene como labor establecer los diferentes puntos de producción enunciativa y de asignar los procesos de subjetivación respectiva en el campo social, mediante la formalización de las expresiones en un régimen de signos, así como también la formalización de los contenidos o estado de cosas o cuerpos (el eje agenciamiento maquínico del agenciamiento), por lo cual, puede decirse que el agenciamiento precede la enunciación subjetiva (pp. 35 – 36). Esto se da porque, de acuerdo con lo que señala Due (2007), los agenciamientos están organizados para producir sentidos que existen como realidad social y constituyen lo decible y lo pensable que determinan las expresiones y acciones de quienes hacen parte de ella. Podríamos destacar, a manera de resumen, un punto clave del análisis de Heredia (2014), quien afirma que el agenciamiento colectivo de enunciación

busca instalarse precisamente en un plano medio de actividad lingüística, entre lo micro y lo macro de la enunciación, entre lo molecular de las consignas y los actos de habla singulares y lo molar de las representaciones dominantes; es ya una composición de enunciados heterogéneos (consignas) y será, en la reunión y sedimentación de varios agenciamientos, un régimen de signos y de enunciados que determinará estratos y formaciones históricas, es decir, condiciones de lo enunciable en un campo social determinado. (p. 95)

Estamos agenciados, no hay la menor duda. De hecho, como destaca Altahona (2011), el problema no versa sobre la existencia o inexistencia de los agenciamientos, con relación a la producción de enunciados, ya que toda multiplicidad los produce de acuerdo con su manera de organizarse. Así, cuando una multiplicidad toma diferentes enunciados, cuyas procedencias son

diversas, los combina, los transforma y produce cada vez unos nuevos sentidos, hace un uso legítimo de la máquina deseante, productora de enunciados; por consiguiente, se trata de agenciamientos colectivos de enunciación. Anotemos lo siguiente: dado que todo agenciamiento es una heterogeneidad, el agenciamiento colectivo de enunciación reconoce y alberga la heterogeneidad de cuerpos. Cabe resaltar un detalle que puede pasar inadvertido, y es la palabra “enunciación”. En efecto, esta nos permite entender que se trata de un proceso inacabado y abierto, en cierto modo, ya que permite la actividad constante desde la heterogeneidad. Siempre activo, siempre en producción incesante: producción, novedad, no estancamiento. Mas, cuando surge un significante lingüístico destinado a ordenar los diferentes enunciados, ocurre que las multiplicidades se organizan en torno a él, y obedecen su dictamen significativo, haciendo de la multiplicidad

una masa humana homogénea basada en la identificación y el cumplimiento de éstos.

Este significante se presenta a manera de mandato ideológico. De esta forma existirá una especie de jerarquía en esta multiplicidad de masa, en la que los sujetos son homogéneos porque se identifican con el enunciado promulgado por otro ‘sujeto igual’ a ellos, al que hay que imitar y obedecer debido a la admiración que éste genera (p. 22)

En este orden de ideas, puede concluirse que esta emulación y obediencia con el promulgador de tales enunciados lleva a una jerarquización, clasificación y exclusión de aquellos que no se ajusten a él.

Todo enunciado, entonces, procede de un agenciamiento colectivo de enunciación. Esto quiere decir, también, que no existe sujeto de la enunciación ni del enunciado, habida cuenta de

que, debido al discurso indirecto, el sujeto de la enunciación es, por qué no usar el término, una suerte de ilusión, en la medida en que cree que sus enunciados son propios, cuando, realmente, usa y replica los enunciados circulantes en un campo social, enunciados frente a los cuales también desempeña una función de sujeto del enunciado, en la medida en que también los obedece, se ciñe a ellos. Sumémosle a esto el problema del significante: ser lo que este pretende que se sea, acoplarse a él, sentirse excluido en caso de intentar rebelarse (pensemos, por ejemplo, en el significante “mujer”, en un contexto donde este represente un ideal de mujer obediente, dependiente de su esposo y cuya realización, siguiendo este argumento, sea el matrimonio y la crianza de la familia. Una mujer que trace su vida en otra dirección, es una potencial línea de fuga que debe sellarse). Un significante, apunta Deleuze (2005a), en unión con el significado, constituyen un “real dominante”, surgido a partir del deseo tomado como carencia, esto es, cuando las conexiones del deseo son encausadas hacia la consecución de un objeto trascendente fijado de antemano en el plano de lo molar. Sin embargo, cabe aclarar que, bajo este real dominante, bajo las redes del significante y las redes del significado, opera lo real enmascarado, “es decir, las libres conexiones entre figuras de expresión y figuras de contenido, tratadas de manera molecular en tanto no apresadas en sistemas de sojuzgamiento” (p. 206). En este sentido, también lo real dominante es determinado por puntos de subjetivación, los cuales no fabrican lo real dominante, sino que, como declara Deleuze en sus propias palabras, un punto de subjetivación, con relación a lo real dominante,

es lo que va como a inyectarlo para permitirnos reconocerlo. Es lo que va a fijarnos y a mantenernos en tal sitio de lo real dominante y a organizar casi toda nuestra comprensión y nuestra resignación a lo real dominante. A partir del punto de

subjetivación se tiene la impresión de que se comprende todo, y de que aquello que pertenece a lo real dominante está ahí para toda la eternidad (p. 207).

Como si no fuera poco, podemos agregar un elemento más, y es el sentido. En “Lógica del sentido” (1989), Deleuze enfatiza, a manera de resumen, que el sentido es una producción y no una preexistencia eterna, algo que siempre ha estado ahí, a manera de esencia o idea platónica. El sentido, reitera Deleuze, no existe: persiste e insiste en la proposición, con lo cual el sentido no se halla en las cosas ni las representa. El sentido no representa un estado de cosas invariables, sino que, por su conjunción con el enunciado, este se produce. Pero es, con la intromisión del significante y sus puntos de subjetivación, que este nos es presentado como si fuera el único que ha estado allí por siempre y frente al cual nos resignamos. Es cuando hablamos del “buen sentido”, del único que hay, que justifica el pasado de un orden de cosas y su continuidad (la famosa frase de “siempre ha sido y siempre será así”):

es sentido único, expresa la exigencia de un orden según el cual hay que escoger una dirección y mantener en ella (...) Según ella se orienta la flecha del tiempo, porque lo más diferenciado aparece necesariamente como pasado en tanto que define el origen de un sistema individual, y lo menos diferenciado como futuro y como fin (p. 93).

Junto a él, otro aspecto: el sentido común. Podríamos decir de él que circunscribir la heterogeneidad de los órganos y facultades hacia el buen sentido, es decir, operando en función de este. Es aquel que, según Deleuze, de manera objetiva, “subsume la diversidad dada y la remite a la unidad de una forma particular de objeto o de una forma individualizada de mundo” (p. 95). En

este sentido, Pachilla (2019) agrega que el sentido común puede tomarse como un correlato del buen sentido, que “supone un pensamiento ya dado e impone una condición de concordancia en el ejercicio de las facultades” (p. 139). Ahora bien, hemos tomado estos dos aspectos con el fin de ligarlos al problema político; de ahí que no nos extendamos en su explicación, que demandaría extendernos por otros ámbitos. Lo que queremos decir, con esto, es que tanto el buen sentido como el sentido común encierran también una repercusión política, y es que, justamente, hay un buen sentido que se replica en los enunciados y un sentido común como ejercicio del pensamiento para captar el buen sentido y dirigirse hacia él. Sin embargo, no hay por qué darles una carga negativa, habida cuenta que, de una u otra manera, se encuentran presentes en los agenciamientos de las multiplicidades humanas, que, en principio siempre son abiertos a nuevos agenciamientos y mantienen un reconocimiento de la heterogeneidad. Empero, en términos de poder, cuando un agenciamiento se estratifica y bloquea toda conexión del deseo con elementos fuera de él, el buen sentido y el sentido común se pueden encontrar funcionando en dirección del significante, del objeto trascendente. O lo que es igual, dado que todo agenciamiento, y por consiguiente el agenciamiento colectivo de enunciación, es deseo (Deleuze y Guattari, 1978), el deseo se direcciona hacia ese significante, anulando toda su potencia creadora de nuevas conexiones, de suerte que habrá unos cuerpos creados cuyas relaciones satisfagan los mandatos de ese significante y de ese objeto trascendente, así como unos enunciados y una lengua estructurados semántica y sintácticamente por ese mismo objeto. Valga decir, asimismo, que los enunciados, consignas y lengua producen unos efectos incorporales sobre los cuerpos, con lo que los dos ejes del agenciamiento cofuncionan hacia la consecución del objeto trascendente y su orden trazado. Tengamos en cuenta otro pequeño aspecto: en términos de poder, los significantes, enunciados y consignas son producidos en un punto central que, usando la terminología deleuzeana, resuenan

en todos los posibles centros de poder. Es decir, hay un punto central que ordena y somete los demás puntos, por lo que, entonces, toda enunciación queda homogenizada bajo la red significante-significado, en pos de un real dominante.

Así, los agenciamientos colectivos de enunciación se encuentran ligados con el plano social y político. No es en vano, por consiguiente, que tanto Deleuze, individualmente, así como junto con Guattari, apelen a sucesos históricos y políticos como originadores de nuevos enunciados o consignas. En palabras de Deleuze (2005a):

De este modo, podemos señalar determinada época en que los enunciados cambian, una época histórica en la que se crea un nuevo tipo de enunciado. Por ejemplo, los grandes cortes del tipo Revolución rusa o la falange en la ciudad griega. Aparece allí un nuevo tipo de enunciados, y detrás de ellos o en su horizonte hay un agenciamiento maquínico o lo que es lo mismo, un sistema de agentes políticos de enunciación que los vuelve posibles (p. 165).

Y ello porque todo agenciamiento es deseo, lo cual, reiteramos, remarca el carácter social del deseo, entendido como energía libidinal que atraviesa las multiplicidades y las constituye como organizaciones de manada o de masa, cuya diferencia radica en que esta última se organiza en torno a un sistema de significación que jerarquiza, distribuye roles y excluye a quienes no se ajusten al significante o significantes que dominan el agenciamiento de enunciación colectiva. Es pues un problema de poder, el cual no es una entidad preexistente. El poder es una dimensión estratificada del deseo, es decir, una anulación de la potencia creadora del deseo, o, si se quiere, un encausamiento de esta potencia hacia un objeto que es presentado como trascendente. Bien lo señala Heredia (2014): el poder es un agenciamiento de deseo, y, como agenciamiento, implica que

si los elementos se juntan, co-funcionan y componen entre sí, no es primeramente ni por la fuerza ni accidentalmente ni por estrategias de poder formadoras o constituyentes sino por deseo, por agenciamientos y maquinaciones psicosociales de deseo. Ello no implica que no haya dispositivos de poder, los hay en la mayoría de los agenciamientos, pero no son ontológicamente primeros sino secundarios y derivados (p. 91).

No podemos pasar inadvertido las últimas palabras del texto citado, y es que, precisamente, un agenciamiento no es de poder per se, aunque si bien de ellos surjan dispositivos de poder. El poder, por tanto, decimos que es una dimensión estratificada del deseo o agenciamiento, porque siempre intenta bloquear las líneas de fuga (concepto del que hablaremos posteriormente) y constituirse en una imposición de un predominio central jerarquizante. En este sentido, tenemos que tales agenciamientos efectúan una Máquina Abstracta que adapta los flujos de manada a la molaridad que ella traza. Aunque imprecisa, en aras de una mejor comprensión en este punto, la siguiente afirmación quizá dilucide nuestra idea: la sujeción de la micro a lo macro. Hemos advertido sobre la imprecisión de tal sentencia, ya que no se trata solo de un problema dimensional ni tampoco de un sentido unidireccional, de lo macro a lo micro, ya que esta relación establece una reciprocidad, de la que podemos extraer lo siguiente: lo molecular determina lo molar, y a la inversa. Establecer una unidireccionalidad de esta dinámica, concretamente de lo molar a lo molecular, llevaría a pensar que el poder es anterior a todo agenciamiento, o deseo, punto que es rechazado por Deleuze, pues el deseo es anterior al poder, así como también es un asunto molecular. Sucede cuando un flujo va de un individuo a otro. Estos flujos, como señalan Deleuze y Guattari (1994), son de deseo o creencia, ya que los deseos y las creencias son la base de toda

sociedad, siguiendo a Tarde. En este sentido, la imitación, la oposición y la invención que se dan entre los diversos flujos cuantifican una sociedad, siendo la primera operación la propagación de un flujo, la segunda la binarización de los flujos y la tercera la conjugación o conexión de diversos flujos. Deleuze y Guattari denominan a estas operaciones como una materia subrepresentativa. Es por ello que la imposición de un objeto trascendente constituye representaciones colectivas “que suponen lo que hay que explicar, a saber, la similitud de millones de hombres” (p. 223), esto es, la homogenización de las multiplicidades. Así, desde este punto de vista, puede entenderse que se trata de un objeto trascendente alrededor del cual se crean grandes conjuntos (el plano social y sus diferentes componentes) y el cual es puesto en circulación en los deseos y creencias. Y, a la inversa, estos deseos y creencias en torno a un objeto trascendente dan lugar a grandes conjuntos, pues estos flujos se expresan en cuantos²⁵ que se crean, se agotan, mutan, se suman, se abstraen o se combinan. En resumen, el problema político del deseo y su influencia en el campo social es la homogenización de aquél que lleva a constituir los conjuntos molares y a continuar su propagación en lo molecular, si bien pueden darse variaciones, aunque, suele ocurrir que los agenciamientos concretos, en relación con el poder, busquen bloquear las variaciones a tales agenciamientos. Resulta provechosa la explicación de Zourabichvili (2007), para quien lo mayor y lo menor es una situación, y como situación, se define por la distribución dicotómica de la posibilidad, esto es, su reducción a binarizaciones disyuntivas excluyentes (masculino-femenino, hombre-animal, heterosexual-homosexual) que estrían la percepción, el pensamiento, la afectividad y encierra sus experiencias en estereotipos, así como el recorte temporal de la existencia (papeles, funciones, deseos, gustos, etc.). Por consiguiente, lo mayor y lo menor son una situación definida por dicotomías organizadas a partir de un estado de mayoría definido por un patrón (el hombre, varón,

²⁵ Fiel a su estilo, Deleuze toma este término de la física, que es utilizado para expresar la unidad mínima de valor a un sistema físico. Así, el cuanto es la expresión de los flujos, que son la unidad mínima del conjunto molar.

adulto, heterosexual, blanco, etc.), en la que el deseo y su producción incesante solo pueden afirmarse con relación a este metro patrón. Deseo, represión del deseo en un orden establecido.

Todo lo anterior nos lleva a comprender mejor el concepto de “menor”, que es el centro de este capítulo. Tal como habíamos mencionado en un comienzo, lo “menor” y lo “mayor” no están basados en criterios cuantitativos, sino en una relación de poder, con lo cual, hablar de una lengua mayor o menor remite a un modelo político: “el modelo lingüístico por el que la lengua deviene objeto de estudio se confunde con el modelo político por el que la lengua está de por sí homogenizada, centralizada, standarizada, lengua de poder, mayor o dominante” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 103). En efecto, la lengua, queda claro, está afectada por la política. Sin embargo, cuando hablamos de lengua, no hablamos de un estado, sino de sus usos, sus formas de emplearla, con lo cual no es que haya dos lenguas distintas, una mayor y una menor, sino dos tratamientos, dos empleos diferentes de una misma lengua. Así, podemos comprender que el punto de partida es la premisa de que la lengua es un uso, un ejercicio, una actividad, así como también lo es la política. En este sentido, tales usos se efectúan mediante agenciamientos, pues, en el caso de la lengua, ya hemos explicado que el agenciamiento colectivo de enunciación produce enunciados, es decir, lo decible y lo pensable en un determinado lugar y momento. Asimismo, no podemos pensar que haya una especie de oposición entre lengua mayor y lengua menor, sino que, al ser dos tratamientos distintos sobre una misma materia, podemos decir que una y otra se relacionan también en una presuposición recíproca. Si atendemos a que nuestros filósofos consideran que la lengua es una realidad variable heterogénea, es fácilmente comprensible que sobre ella se dan los dos usos, lo que implica que, así como podemos apreciar el uso mayor, también podemos rastrear un uso menor de la misma.

Ahora bien, teniendo en cuenta lo anterior, podemos colegir que la lengua mayor emerge de esta variabilidad inmanente a la lengua. En efecto, la lengua mayor implica una homogenización, estandarización, aspectos que no son propios de la lengua. Entonces lo mayor es una creación, “un arquetipo abstracto; no es una cantidad ni una superioridad numérica, sino un patrón de medida, una variable elevada a la posición de constante” (Sauvagnargues, 2006, p. 67). Lo mayor se produce en la captura de las variables inmanentes a la lengua, para volverlas una constante, esto es, hacer del uso de la lengua un ejercicio uniforme, regido por gramáticas y sintaxis, mientras que lo menor explota las variables de la lengua, lleva a la lengua al límite de su variación. En cierto modo, el problema político se dibuja a través del uso de la lengua: la expresión debe ajustarse a los parámetros de la lengua mayor, a sus reglas y sentidos. De la misma manera, entonces, lo mayor, como lo explica Sauvagnesse, se crea cuando un significante es elevado a una posición dominante, y, más aún, en un proceso de admiración que sustenta a lo mayor, esto es, anhelar la posición dominante, si bien, para ello, debe seguir las condiciones que surjan de estas posiciones de dominio. Es encausar el deseo a la consecución del objeto trascendente, aceptando y obedeciendo sus reglas. Y es aquí cuando ese objeto trascendente afecta la vida individual, pues se subjetiva al individuo, codificando su deseo a la vez que reduciendo su capacidad creadora. En últimas, vivir y replicar un estado de cosas con la firme convicción de que así se logra el bienestar, el goce de una vida “feliz”, y de que sólo así es posible, ya que siempre ha sido de esa manera. Entonces el lenguaje adquiere ese matiz inicial que resaltábamos: ordenar, estratificar. Sin variaciones, sólo constantes que remiten a prácticas sociales preestablecidas que a su vez remiten a agenciamientos colectivos, y, ergo, encapsula los enunciados en su dinámica, sus normas, etc.: “Formar frases gramaticalmente correctas es, para el individuo normal, la condición previa a toda sumisión a las leyes sociales” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 104).

Una lengua menor, entonces, es una lengua que juega con sus variaciones, y desde la cual se erige la lengua mayor, como homogenizadora de estas variaciones. No obstante, lo cierto es que, para Deleuze y Guattari, la homogenización de una lengua no es algo intrínseco a ella, sino su variabilidad. De ahí que el establecimiento de una lengua homogénea sea una ilusión, pues las variaciones de la lengua siempre estarán presentes por serles inmanentes, con lo cual, todo sistema homogéneo de una lengua siempre estará afectado por esta variación inmanente. Esto reafirma entonces que estamos frente a tratamientos de la lengua, por lo que hablar de lengua menor es hacer pasar la pretendida lengua mayor dominante por procesos de variación continua que deshagan las reglas estabilizantes en las que se sostiene una lengua mayor. Así, entrar en los terrenos de la mayoría es distinguir la existencia de un metro-patrón con relación al cual todo se evalúa, y con ella, un estado de poder y de dominación que se fija mediante la imposición de este metro-patrón que funge como constante, llevando a que toda determinación distinta a él se considere minoritaria, esto es, como subsistema, o como fuera del sistema. Por tanto, una lengua menor no es la que se aleja de la constante, sino que es aquella que lleva estas constantes por variaciones y devenires diversos, al mismo tiempo que repercuten en el ámbito sociopolítico, ya que ese objeto trascendente o patrón que se replica en los significantes, también entra en devenires distintos. Variación y devenires creativos: esa es la característica de lo minoritario. No es vana la conclusión que Sauvagnargues (2006) nos brinda en su análisis: lo minoritario lleva las normas al desequilibrio. Recordemos dos de los ejes de un agenciamiento: agenciamiento maquínico de cuerpos y agenciamiento colectivo de enunciación, es decir, contenido (cuerpos, relaciones de cuerpos) y expresión. El lenguaje efectúa transformaciones incorporales atribuibles a los cuerpos. Así, la expresión afecta incorporalmente al contenido, por lo que estas variaciones efectuadas por la lengua minoritaria en el seno de la mayor traen consigo también tales transformaciones: por

ende, podemos entender su impacto en una organización social, pues transformaría las relaciones entre los cuerpos, abriendo su espacio a nuevos cuerpos y nuevas relaciones que no estaban contempladas en la mayoría. De hecho, para Deleuze y Guattari, se trata de la desintegración del contenido y la expresión para darle paso una libre movilización de los flujos que se hallaban atrapados. Podemos decir, pues, que, de alguna manera, lo mayor retiene el deseo, toda vez que oprime la vida. En síntesis, como expone Bogue (1999), inculcar una lengua standard, correcta, es difundir un mundo codificado según un orden dominante, que estabiliza la inherencia de elementos inestables y los valora desde una jerarquía que marca las normas y sus desviaciones, esto es, restringir las variaciones y regular las relaciones de poder.

Pero, insistimos, esto no puede llevarnos a pensar en dos lenguas distintas y opuestas: es una misma lengua con dos tratamientos diferentes, uno de los cuales corresponde a un uso que difunde e inculca una idea de mundo, con su orden y normas propias, con el fin de ajustar las multiplicidades a la homogeneidad que plantea, de donde sale una jerarquía y un binarismo expresado en una identidad (los que siguen este orden y quienes disiden de él) que encierra un orden jerárquico (hombre-mujer, ricos y pobres, o, por qué no, para contextualizarlo en nuestro tiempo, ganadores y perdedores), en el que se puede apreciar la figura dominante y la figura excluida. Todo un régimen de enunciados y consignas dispuesto para el establecimiento y continuidad de determinadas relaciones de poder.

Así las cosas, el deseo adquiere la dimensión del poder: el deseo transita un camino obligatorio, en lugar de experimentar toda su potencia creadora. Lo menor, por su parte, es aquello que queda oprimido en lo mayor. No obstante, recordemos que lo menor trabaja con las variaciones inmanentes en la lengua, en movimientos incesantes de variación que traen inestabilidad a lo mayor, y lo que esto representa: variación del orden que se erige para un presunto mundo ideal.

Homogenizar una lengua es, entonces, la imposición de un orden. Recordemos el caso de la dictadura franquista que abolió el uso de los diferentes idiomas de la península, con el fin de brindar una unidad a España (hablar alguna otra lengua vernácula era atentar contra la idea de país unitario, y, por ende, contra el régimen). También podemos traer a colación el caso de la conquista española en América, donde la imposición de una lengua era la imposición de una idea de mundo sobre diversas cosmovisiones. Empero, la imposición de lo mayor tampoco utiliza exclusivamente la vía violenta. El aprendizaje de un idioma con su gramática y sintaxis correctas, así como sus semánticas y sentidos, es una actividad propia de esta imposición. Mas aún, como bien sostiene Smith (2012), la colonización a la que están expuestas las minorías recurre también a medios culturales, como la televisión, el cine, la publicidad o la literatura, e incluso toma mitos y elementos propios de la minoría para tomarlos y transformarlos a favor de la mayoría. Por consiguiente, lo menor es creativo, movimiento continuo, variación, que desestabiliza lo mayor para abrirlo a nuevos horizontes: minorización de lo mayor, llevar las variables, que siempre están en lo mayor, a sus extremos. Cabe añadir que estos dos movimientos coexisten, ya que mientras la mayorización captura las variaciones para convertirlas en constantes, lo menor, las variables siempre inmanentes a lo mayor, lleva a lo mayor a un proceso de minorización. Lo mayor procura y defiende un orden de cosas, una situación; lo menor es revolucionario y creador. Máquina Abstracta estratificada y efectuada por agenciamientos concretos también estratificados, y Máquina Abstracta abierta al plan de inmanencia del deseo. Advertimos lo siguiente: no son dos Máquinas abstractas, sino dos direcciones presentes en la Máquina Abstracta, y por ende de los agenciamientos: la estratificación y la desterritorialización, de los cuales hablaremos con detalle posteriormente.

Llegados a este punto, el concepto de literatura menor adquiere mayor consistencia, y puede entenderse que, antes que un problema concerniente a una forma de literatura, es ante todo un problema político. Nuestro periplo explicativo nos permite llegar a esta conclusión, en la medida en que atañe al lenguaje, toda vez que este no se encuentra zafado del contexto político. De ahí que la literatura menor no se trate de una literatura hecha en un idioma menor, sino de una literatura hecha por una minoría al interior de una lengua mayor, por lo que no es descabellado afirmar que tiene que ver con un uso de la lengua. En otras palabras, con dos tratamientos diferentes de esta. Así las cosas, hay una literatura que se cultiva a partir del uso mayor de la lengua, y otra a partir de su uso menor. No obstante, el problema va más allá, en la medida en que también se extiende a la política, por lo que una literatura mayor es una representación de una situación de dominación, de opresión, la representación de una verdad que es inventada por el opresor que, al valerse de la literatura como vehículo, la vuelve unidimensional y cierra todas las posibles conexiones entre variables que puedan trastocar esta situación y dar paso a nuevas creaciones. Es una literatura constituida a partir de una formalización de la lengua, que inserta categorías de subjetivación y con ello el advenimiento de una situación intolerable, como lo es la aceptación de una identidad expresada en esta lengua, que al mismo tiempo encierra una condición de dominio, por lo que hablar y escribir en esta lengua es asumir una identidad creada y orientada a la sujeción (Lambert, 2000). Una literatura mayor, entonces, se presenta a sí misma como la fiel representación de una ley o un sentido independiente del texto (Colebrook, 2002), de un objeto externo que direcciona y condiciona la obra de arte, su composición y el orden de las partes que lo conforman, como si fuesen partes de un rompecabezas de un logos totalizador que es captado de antemano y que se pretende reconstruir en la obra, reduciéndola así a ser una replicante de este logos, verdad, ley, identidad, situación, idea, cualquiera que sea la designación, en lugar de

permitir la apertura a enunciados nuevos que emerjan de las diversas relaciones entre los componentes de la obra. Como puede leerse implícitamente en Deleuze (1995), una obra de arte no se ciñe sólo a un sentido y a una apreciación, como, en cierto modo, podemos deducir que es la intención de la literatura mayor.

Por su parte, en la literatura menor hay la ausencia de una voz externa que dicte las normas y la manera como debe escribirse. Es decir, en ella sólo hay agenciamientos colectivos de enunciación que se expresan al interior de esta literatura, sin ser impuestos desde afuera. En este sentido, los escritores menores se destacan por poner en variación las variables de expresión lingüísticas y no lingüísticas, esto es, las variables de expresión y de contenido del agenciamiento, lo que, en otras palabras, implica la apertura hacia nuevas posibilidades tanto de enunciación como de regímenes de cuerpos o estados de cosas que no se encuentran, o se encuentran virtualmente, mas no efectuados, en el régimen vigente. Siguiendo esta idea de Bogue (1999), podemos decir que la literatura menor se basa en el uso menor de la lengua, con lo cual esta adquiere un matiz vagabundo, nómada, que la aleja de las raíces que la unen a estratos y territorios, y la arroja a un movimiento constante. De manera similar es la apreciación de Smith (2012), quien añade que la labor del escritor es establecer relaciones no preexistentes entre esas variables para que funcionen en un todo singular y no homogéneo, es decir, en una obra y sin reducir la singularidad de sus elementos a un sentido preestablecido, con lo cual participan en la construcción de nuevas posibilidades de vida, entendiendo por vida un proceso inmanente de producción y creación, como nos recuerda Deleuze (1996), cuando afirma que escribir no es imponer una forma a una materia vivida, sino un asunto de devenires inacabados, un proceso, un paso de Vida: liberar la vida de su encarcelamiento impuesto por el Metro-patrón al que remite la literatura mayor con sus significantes, gramáticas y sintaxis, de tal suerte que la literatura menor provenga de la

desterritorialización de una lengua mayor (Buchanan y Marks, 2000), y se constituya como un agenciamiento enunciativo que lleva a cuestar la posibilidad de desterritorializar los significantes-significados determinados por el discurso oficial (Crawford, 2000). Así las cosas, siguiendo la argumentación de Crawford, podemos afirmar que la literatura menor proviene del uso minoritario de la lengua, que, tal como se dijo párrafos atrás con relación al lenguaje, produce efectos que se vinculan con los contextos y con un plano social, por lo que este ejercicio de minorización de la lengua no es un asunto de traducir o interpretar qué quiere decir tal enunciado en una minoría, sino qué efectos produce, teniendo en cuenta que la traducción o interpretación se llevan a cabo mediante la comparación con un patrón. Asimismo, de acuerdo con el mismo autor, dado que la lengua funciona en el seno de un aparato social mayor, su uso minoritario equivale a resistir un consenso dominante que define la realidad y asigna roles y funciones dentro de ella; una resistencia que, más que simbólica, da a los escritores y lectores una manera de entender la sociedad, ya no de acuerdo con el modo imperante, sino de acuerdo con sus propios deseos e intereses, así como también una nueva manera de afectarse unos a otros por medio de la lengua. Es por ello que Soares Correia (2016) afirma que una literatura menor traza líneas de fuga, con lo cual podemos apreciar que entonces no es una literatura direccionada a replicar territorios, estados de cosas o saberes preestablecidos, sino más bien todo lo contrario, se centra en cuestionar los modelos establecidos y en buscar y proponer nuevas relaciones, ya que la literatura, y por consiguiente el arte, es generador de una miríada de acontecimientos capaces de transvalorar la realidad, producir formas de resistencias y polisemias del deseo. Con base en esto, podemos afirmar lo siguiente: la literatura menor libera al deseo de su condicionamiento y le permite recobrar su potencia creadora que, al estar condicionado, estaba sujeta a una dirección predeterminada para que sus creaciones respondieran a intereses externos predefinidos, de acuerdo con una serie de reglas y significantes

que lo limitaban en su actuar. Desestratificar el deseo, desatarlo en su expresión de los sistemas significantes y de subjetivación. Desterritorializar el agenciamiento, abrirlo a nuevas relaciones.

Podemos apreciar, así, que una literatura menor es también un ejercicio político, dado que no representa un estado de cosas externo, a pesar de que en su seno se desarrolla. Sin embargo, es menester aclarar que, si bien no es representación de una situación, sí hace efectiva una toma de esta para realización. En efecto, como destaca Colebrook (2002), la literatura menor toma la situación dominante, no para representarla, sino para extraer de ellas las fuerzas creadoras de un nuevo escenario, caso contrario a la literatura mayor, que representa la situación con el propósito de unirla a una sola voz, que es la voz de un ideal, de un régimen o de un estado de cosas impuesto. En este sentido, la literatura mayor replica los enunciados del agenciamiento en el que se encuentra, fortaleciendo unas relaciones de poder y unas subjetividades asignadas. En esta línea, el ejemplo de Colebrook no puede dejarse de lado, y es el de una literatura cuyo propósito es el de exaltar un pasado glorioso, que se representa como atemporal, como es el caso de las literaturas que glorifican el nacimiento de una nación, en las que esa situación es representada con la pretensión de que sea ideal y causa de una identidad. Esta literatura es bastante particular, aunque ilustrativa de la literatura mayor, puesto que se toma la pertenencia a un pueblo como un ideal por el cual se debe vivir, ideal que no responde a otro trasfondo que el de ser un discurso elaborado para mantener un régimen o un estado de cosas, pero que es insertado y replicado como una forma de vivir adecuadamente. No obstante, esto no quiere decir que la literatura menor no tome una situación tal, pues si lo hace, es para expresar, por medio del lenguaje, unas nuevas fuerzas capaces de deshacer la unidad e identidad con el ideal, objeto trascendente o estado de cosas, por lo que no es representar fielmente lo transmitido por un régimen de enunciados o consignas para transmitirlo

o adherirse a él, sino para transformar dicho contexto, el contexto de la literatura, y expresar una potencia capaz de abrir nuevos contextos.

Así las cosas, la literatura menor tiene una doble función, como expresan Deleuze y Guattari (1978): “transcribir en dispositivos, desmontar los dispositivos. Ambas son una y la misma cosa” (p. 71). Pero, ¿cómo desmontar estos dispositivos, o agenciamientos? Tengamos en cuenta que se trata de un asunto de poder, con lo cual podemos remitirnos a Weber (1993), en quien encontramos que la imposición de una voluntad puede conducir al ejercicio del poder de determinada manera, que se torna dominación, en la que la voluntad de unos influye en los actos de otro, constituyendo así una dinámica de dominadores y dominados, mediante un estado de cosas que se imponen a estos últimos. Sin embargo, si atendemos a Deleuze y Guattari (1978), no se trata de una voluntad a secas, que puede entenderse como el querer dominar. En este sentido, nos dicen que

sería un error considerar en este caso el deseo como un deseo de poder, un deseo de reprimir o incluso ser reprimido, un deseo sádico y un deseo masoquista (...)
No hay un deseo de poder, el poder es deseo. No un deseo-carencia, sino deseo como plenitud, ejercicio y funcionamiento (p. 84).

En efecto, no es deseo-carencia, pues no se desea el poder. El poder es una dimensión del deseo, un ejercicio del mismo en cuyo despliegue hay sometimiento. Llevado al plano social, encontramos que el deseo, al entenderse de esta manera, constituye una máquina social, o mejor, en tanto que el deseo está en la máquina, máxima que resuena desde “Mil Mesetas”, “el agenciamiento es lo que el deseo maquina [...] es la máquina deseante en su actualización” (Schérer, 2012, p. 25). Por ello, siguiendo a Díaz (2005) y a Herrejón (2013), podemos afirmar

que el deseo es una producción social, cuya producción deseante se expresa en dinámicas de represiones y permisiones que cargan energía libidinal en la sociedad, razón de la aparición de las distintas formaciones sociales, y que, para ello, es codificado por un agenciamiento. Tenemos así, entonces, que lo social injiere en lo individual, y que es gracias al agenciamiento social que lo codifica, como un sistema de enunciados se establece, junto con un estado de cosas. De suerte que tenemos, por un lado, que, en la terminología de los filósofos franceses, la máquina es deseo, no deseo de la máquina, y forma máquina en la medida en que se van dando conexiones diversas; por otra parte, un agenciamiento social, presupuesto por esta máquina (Deleuze y Guattari, 1978). Es así como este agenciamiento social produce sus sujetos, determina sus relaciones e impone las formas como debe expresarse²⁶. Quienes se ajusten a esta dinámica, replicándola y perpetuándola, son los que podemos llamar “mayoría”, que constituye un modelo preestablecido, y las minorías, que serían sus disidentes, o quienes intentan salir de este modelo: “Las mayorías son modelo, las minorías se sustraen a él, se escapan, se ríen” (Di Filippo, 2012, p. 46). Por ello, es claro que se trata de un asunto de poder, poder que, en tanto deseo, se efectúa en agenciamientos.

Así las cosas, la literatura menor muestra el funcionamiento del agenciamiento social que constriñe, captura el deseo, cuando el orden que se impone se torna insoportable. No es vano que Deleuze (1978) nos advierta de esta circunstancia y su papel importante: la imposibilidad de escribir, de expresarse, y sin embargo, sentir es necesidad (imposibilidad de no hacerlo).

²⁶ La máquina es deseo, deseo que fluye y entabla relaciones de vecindad con elementos heterogéneos e independientes por sí mismos, lo cual significa que no son relaciones de subordinación ni identitarias, es decir, los elementos de estas relaciones no guardan ninguna similitud, y, por tanto, no se trata de relaciones homogenizantes de ninguna manera. En este sentido, explica Colebrook (2010), Deleuze emplea el término “máquina” para describir la vida como una capacidad de conexión que permanece siempre abierta. Por otro lado, cuando hablamos de sociedad, nos remitimos a un agenciamiento social (efectuación de la máquina) que constituye a los hombres y demás elementos que lo componen y a los que pretende formalizar en sus relaciones y expresiones: “La máquina, por el contrario, es un conjunto de ‘vecindad’ entre términos heterogéneos independientes [...] La máquina, en su exigencia de heterogeneidad de vecindades, desborda las estructuras con sus condiciones de mínima homogeneidad. Siempre hay una máquina social que es anterior respecto a los hombres y a los animales que incluye en su phylum” (Deleuze y Parnet, 1980, pp. 117 – 118).

Imposibilidad de expresión, pues los enunciados dominantes reprimen la expresión al punto en que es necesario buscar una salida, un escape, para hacer fluir la expresión. Sin esos estrangulamientos, esas imposibilidades, esos choques contra las formas de expresión establecidas no es posible la creación, pues, como recalcan Deleuze (1995) y Sauvagnargues (2005), las condiciones de la creación se efectúan en forma de bloqueo, lo que establece una imposibilidad que, a su vez, sella la positividad de este, porque fuerza una apertura, una salida creadora que no preexistía a su puesta en tensión, al diagrama de fuerzas que dicho bloqueo instituye. Por ello, lo creador es el bloqueo.

Ahora bien, como hemos explicado, el agenciamiento social conforma lo público y lo privado, y utiliza la lengua para su funcionamiento. Esta es la lengua mayor, que es conocida por las minorías, que la toman como lengua vehicular, con el fin de sobrevivir dentro de ese agenciamiento, pero al mismo tiempo hacen un uso menor de ella, lo cual es, en cierto modo, una forma de jugar con ella y sus variaciones, sus significantes, para darle paso a la expresión sin forma, entendiendo por forma, la que es impuesta. Es justo ahí cuando el agenciamiento comienza a desmontarse, pues se trata del desmantelamiento de todo un sistema de enunciados que subjetivan, para abrir paso a enunciados que no tiene cabida en ese sistema. En este sentido, la literatura menor rompe con las formas preestablecidas, llevando a la expresión a encarar nuevas direcciones (Marks, 2010). Allí reside el papel político de la literatura menor. En efecto, como nos señala Bogue (1999, 2005, 2010), las minorías refuerzan las relaciones de poder dominante cuando aceptan las categorías que las definen; empero, en el uso menor de la lengua que hace la literatura menor, dichas categorías se desdibujan, liberando la expresión. Tomemos un ejemplo que parece inveterado, y, por tanto, aplicable a nuestra época: la prohibición social que se cierne sobre las mujeres y el uso de groserías. Condensémoslo en el siguiente enunciado: “una mujer no debe decir

groserías, pues no es propio de ella el empleo de palabras malsonantes”. Aquí encontramos la construcción de una categoría, mujer, en un sentido menor, dado que se acepta que esta manera de hablar sea de los hombres, que a su vez, nos parece, trae consigo un empleo de relaciones de poder, pues, ¿no es intimidante acompañar el ejercicio del poder con tales palabras? Una literatura menor en la que alguno de sus personajes sea una mujer que se exprese libremente, abre la posibilidad de un contexto en el que las mujeres se expresen libremente, sin necesidad de atender a si por hacerlo sean menos mujeres, ya que el significante “mujer” se ha resquebrajado. Una literatura mayor, por el contrario, representaría el ideal de mujer que se ha erigido en una sociedad. No queremos decir, con este ejemplo, que una mujer *deba* expresarse con este tipo de lenguaje, porque no es un asunto de imposición, sino de trazos de una línea de fuga que abra sus posibilidades expresivas, se escape del significante mujer, y abra paso a un cuestionamiento de las relaciones de poder, en tanto que sale de la sumisión en la que se encontraba y transforma el estado de cosas dominante.

Es por esto que, para Deleuze, la literatura menor es revolucionaria, pues esta toma la expresión (en este caso, la lengua, aunque no sea la única expresión²⁷), creando agenciamientos colectivos de enunciación que convierten el lenguaje en creador de estilos y posibilidades de expresión, es decir, permiten la apertura a nuevas realidades que rompen la imagen de un sujeto universal o general (Colebrook, 2002). Esto es, como expresa Colebrook (2006):

Their concept of 'minor literature' is therefore defined in conjunction with the radical concept of life. If life is not just the actual world, but also all its virtual

²⁷ En palabras de Deleuze, “lo único que existen son regímenes de signos que conjugan a la vez flujos de contenido, determinando sobre estos, agenciamientos de deseo, y sobre aquellos, agenciamientos de enunciación, los unos imbricados en los otros. El lenguaje nunca es el único flujo de expresión; y un flujo de expresión nunca está solo, sino que siempre está en relación con flujos de contenido determinados por el régimen de signos” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 131). Por su parte, Deleuze nos dirá, con relación a un régimen de signos, que se trata de “toda formalización de expresión específica” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 117). El régimen de signos, junto a las relaciones materiales, relaciones de cuerpo, conforman el agenciamiento.

potentials, then a minor literature will be great in its capacity to think of life not as it is - what we all know -but what it might become: life from new points of view (Colebrook, 2006, 29)

Así, la literatura menor desarrolla esas potencias de la vida de transformarse, o, si se quiere, de abrirse a nuevos horizontes que no están contemplados en la visión de la vida que el orden imperante mantiene, y que sostiene en la fórmula de “siempre ha sido y siempre será así”. De hecho, el agenciamiento colectivo de enunciación que crea la literatura menor rompe con la voz única que distribuye la vida según sus intereses. No obstante, tanto estos agenciamientos como la literatura menor no se crean fuera de lo mayoritario, que responde a replicar un metro patrón que se extiende en todos los dominios y crea subjetividades las subjetividades que lo sostienen. De manera que la literatura menor se crea en el interior de la mayoría. Esto es, que las colectividades de estos agenciamientos que trae consigo la literatura menor no son actuales, sino virtuales, potencias que cuya actualidad no es contemplada en la realidad creada por el agenciamiento social, y que son oprimidas por este, o que, incluso, como señalan Lorraine (2010, 2011) y Deleuze (2017), son invisibilizadas, o tratadas como derivación de una categoría presupuesta, y por ende, ajustadas a esta, lo que lleva a que su enunciación sea inexistente. Lo anterior nos lleva a la siguiente afirmación, y es que la enunciación de estas colectividades no encuentra cabida en la formalización de los enunciados del sistema opresor, motivo por el cual su expresión es restringida al no hallarse en las formas opresoras. De suerte que estos agenciamientos colectivos de enunciación, “que no existen en el exterior de ella misma son expresados por la literatura, haciéndose así revolucionaria en cuanto desterritorializa la literatura mayor y construye una literatura marginal y popular” (Maldonado et al., 2016a, p. 162). Debemos advertir, empero, que

lejos de ser un producto, la literatura menor es un proceso de devenir menor a través del cual una lengua es desterritorializada de sus bases sociales y políticas con las que está comprometida (Bogue, 2010), degradando así a la literatura mayor, y arrastrando los contenidos, a los que da una expresión revolucionaria. Esta minorización de la lengua mayor implica su desterritorialización, y la torna en expresión pura, libre de las formalizaciones a las que estaba sometida, y en esa medida, alterando la expresión, altera el régimen de cuerpos, las relaciones existentes entre ellos, en una desorganización que marca rupturas “que permitan crear y concebir nuevos contenidos, antes cerrados por las formas habituales” (Maldonado et al., 2016a, p. 163). En este sentido, es como señala Di Filippo (2012): “un ejercicio vital, una recreación de los modos de vida, de la vida como resistencia” (p. 48).

Así las cosas, la literatura menor se torna revolucionaria no sólo en el terreno de la expresión, sino también en el orden del contenido, de los cuerpos y sus relaciones. En efecto, Deleuze insiste en que, justamente, gracias a la desterritorialización del lenguaje que esta realiza, es como se hace efectivo ese cuestionamiento y desajuste del agenciamiento social. En otras palabras, la literatura menor trastoca los códigos vigentes de una sociedad y le fuerza a movimientos imprevistos. Tomemos en cuenta las siguientes palabras de Deleuze (1978):

Una literatura mayor o establecida sigue un vector que va del contenido a la expresión: dado un contenido, en una forma dada, encontrar, descubrir o ver qué forma de expresión le conviene(...) Pero una literatura menor o revolucionaria comienza enunciando y sólo después ve o concibe (...) Al quebrarse una forma, reconstruir el contenido que estará necesariamente en ruptura con el orden de las cosas (...) máquina de expresión, capaz de desorganizar sus propias formas de los

contenidos para liberar nuevos contenidos que se confundirán con las expresiones en una misma materia intensa (...) (p. 45).

La literatura mayor, entonces, parte del orden establecido a la imposición, formalización, de la expresión que sea la más adecuada para perpetuarlo, mientras que la literatura menor desordena la expresión, para desordenar los contenidos. No obstante, podemos lanzar una advertencia frente a esta afirmación, y es la siguiente: la literatura menor no tiene su génesis en un objetivo predeterminado. Recordemos que tanto lo mayor y lo menor son procesos: un proceso mediante el cual se busca el mantenimiento de un orden de cosas, y un proceso de enunciación colectiva. Ninguno de ellos es un estado: lo mayor es un proceso, como ya señalaba Sauvagnargues (2006), de admiración de un orden, de receptación de un estado de cosas para asumirse como el único modo de vivir legítimo, mientras que lo menor es un proceso de escape, de salida, de cuestionamientos a lo mayor. Lo mayor, entonces, tiene un objetivo previsto: una ideología, un objeto trascendente, que se vuelve punto central de los demás puntos que de él se deriven. Ese es el objetivo de la literatura mayor. La literatura menor, por el contrario, emerge como un proceso sin fin: liberar la expresión, sólo con el fin de expresar. No hay una ideología que dirija este proceso, no hay forma a la que apunte. Ni siquiera la libertad se torna como fin, pues la libertad suele implicar un discurso y una forma (¿Cuántas ideologías, regímenes sociales y políticos se han configurado en nombre de la libertad?): “El problema: de ninguna manera ser libre, sino encontrar una salida, o bien una entrada, o bien un lado, un corredor, una adyacencia” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 17). En otras palabras, permitir que la vida fluya en sus propios movimientos. De ahí que, entonces, “la literatura deberá cuidarse, pues, de pretenderse menor, por una deformación moralizadora que reivindique para sí la postura heroica” (Sauvagnargues, 2006, p. 67). O lo que

es igual, no puede considerarse literatura menor a aquella cuya razón de ser es destituir un régimen, para instaurar el que ella sostiene. La insinuación de Colebrook (2002) nos precisa este punto: una literatura menor descodifica, está descodificada, aunque Deleuze acuse que hay literaturas menores que crean modelos, estabilidades y formalizaciones, que se dan cuando buscan emular las mayores: “¡Cuántos estilos o géneros o movimientos literarios, incluso insignificantes no tienen más que un sueño!: llenar una función mayor del lenguaje, ofrecer sus servicios como lengua de Estado, lengua oficial” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 44).

Pero, ¿de qué se vale para esta descodificación? Contrario a la literatura mayor, la literatura menor no es representación. La literatura menor son desterritorializaciones, líneas de fuga, devenires que desmontan el agenciamiento represivo que la contiene. Con mayor precisión, la línea de fuga es eje axial de esta literatura. Una línea de fuga no es en ningún sentido una evasión de la realidad, sino un escape de las representaciones de la realidad (Di Filippo, 2012), sin que escape sea un refugio donde resguardarse de la realidad opresora. Acudamos a las palabras de Deleuze y Guattari (1994):

Las líneas de fuga no consisten nunca en huir del mundo, sino más bien en hacer que ese mundo huya, como cuando se agujerea un tubo, y no hay sistema social que no huya de todas las metas, incluso si sus segmentos no cesan de endurecerse para obstaculizar las líneas de fuga. En una línea de fuga, no hay nada simbólico ni imaginario (p. 208).

Hacer huir, procurar la fuga de los contenidos: la línea de fuga “arrastra consigo toda la política, toda la economía, toda la burocracia y la jurisdicción” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 63). Con ello, la literatura menor desmantela las formas de poder y dominación social, primero en un

nivel básico de segmentos y engranajes que constituyen máquinas de poder estabilizantes y generan las formas de expresión del deseo y los agenciamientos que juntan todos los segmentos y engranajes de la máquina de poder²⁸ en un conjunto colectivo (Maldonado et al., 2016a). Este desmantelamiento se da por las desterritorializaciones, líneas de fuga y devenires propios de la literatura menor. De hecho, para Deleuze, la literatura en general es un asunto de devenir. Devenir, dicen Deleuze y Guattari, “consiste en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral” (p. 24), para alcanzar intensidades puras en las que las formas, los significantes y significados se deshacen. En este sentido, los devenires suponen la utilización del lenguaje y sus elementos para crear una nueva expresividad y flexibilidad de la lengua (Maldonado et al., 2016a). Expresividad y flexibilidad que implican la apertura hacia nuevas posibilidades de vivir, pues devenir no es alcanzar una forma, parecerse a algo o imitarlo, sino una apertura de los afectos “ante una experiencia que es la experiencia singular de aquella filosofía donde el Yo deja de ser yo, y el fundamento, fundamento” (Gómez Pardo, 2011, p. 132). Recordemos la denuncia de Deleuze: el Yo es una consigna, y como tal, es una construcción del agenciamiento que remite a prácticas sociales. Podríamos decir, pues, que el Yo es una

²⁸ Como ya se ha mencionado, para Deleuze el poder es deseo que se efectúa en un agenciamiento, que también es la efectuación de la máquina. Es común que deseo y máquina se conciban como independientes, es decir, que primero haya una máquina que produce el deseo, en este caso, deseo de poder. O, lo que es igual, que preexista el agenciamiento productor de deseo, lo cual es errado, desde el punto de vista de Deleuze, ya que el agenciamiento es deseo, y cuando hablamos de poder, se trata de deseo que formaliza, unifica, estratifica el deseo mismo, produciendo formas de contenido y expresión en la sociedad: el deseo se confunde con el poder de la máquina, señala Deleuze, como si la máquina produjese deseo. Por otro lado, esta máquina procede por líneas, segmentos, que se endurecen en la medida en que ejecutan las formalizaciones, que se dan de acuerdo a un objeto trascendente. Por ello, el poder no es piramidal, sino que “es segmentario y lineal, procede de contigüidad y no por altura o lejanía (...) Cada segmento es poder, un poder al mismo tiempo que una figura del deseo” (Deleuze y Guattari, 1978, pp. 84-85). Cada segmento tiene su engranaje, que lo conecta con la máquina o agenciamiento, sus máquinas propias. En cierto modo, podemos decir que, cuando Deleuze menciona la existencia de máquinas en la máquina, se refiere al ejercicio del agenciamiento. Por ello, toda máquina funciona, en este caso, según la codificación asignada: cada segmento es deseo determinado según el estado de la máquina. Mas nunca es deseo de poder: “Y el deseo que alguien tiene del poder es sólo la fascinación ante sus engranajes, sus ganas de poner a funcionar algunos de estos engranajes, de ser él mismo uno de estos engranajes – o, a falta de algo mejor, de ser material tratado por estos engranajes, material que a su manera es todavía un engranaje (...) La represión depende de la máquina y no al revés” (p. 84).

subjetividad enmarcada en unas determinaciones dadas por el agenciamiento. Incluso, podríamos pensar que el Yo encierra el problema de una visión dominante, y es que hablar del Yo es hablar desde la vida en un estado de cosas cuya apertura es negada por el mismo agenciamiento. Es el Yo quien subsume la vida a las representaciones que le han sido inoculadas. El Yo que reduce al otro a categorías presupuestas (rico-pobre, hombre-mujer, niño-adulto, etc.). De ahí que los devenires de los que se vale la literatura menor le permitan al lector devenir otro, y con ello, acoger un punto de vista diferente al propio, al “normal”, lo cual repercute en un cambio en las interacciones sociales, y con ello, el cambio en ella, que se da gracias al poder de la creatividad. Así lo expone Kreuzmair (2010):

Literatur ermöglicht den Lesern anders zu werden, eine andere Sicht als die ihre, die normale einzunehmen (...) Die letztendliche Implikation des Anders-Werdens ist die Schaffung neuer Möglichkeiten der sozialen Interaktion, das heißt der Veränderung. Für die beherrschte Minderheit bedeutet das, durch die Macht der Kreativität eine aktive Kraft der Veränderung zu werden (p. 43)

Así, como bien señala Lucero (2013), devenir afecta la constitución del sujeto que deviene, sin que esto signifique ni su transformación ni su identificación con aquello en lo que deviene, sino más bien su deconstrucción y reconstrucción desde unas coordenadas distintas a aquellas en las que se encuentra. Es por ello que los devenires permiten el movimiento de la vida²⁹, que

²⁹ Cabe aclarar que el devenir no tiene ninguna finalidad, dado que simplemente ocurre, sin tener otro fin que él mismo, como apunta Díaz (2013). En efecto, el devenir es el dinamismo puro del cambio, mas no por eso representa una fase entre dos estados. Mas que un producto o un final, devenir es movimiento, el movimiento incesante del cambio, situado en medio de términos heterogéneos y sin ningún objetivo particular o estado final que persiga (Stagoll, 2010). Que el devenir no tenga un objetivo presupuesto implica que carece de representación alguna. En efecto, si se pensará de antemano en qué devenir, primero, se reduciría el devenir al simple paso de un estado a otro, cercenando su constante movimiento, y segundo, habría una representación, pues presuponer un punto de llegada del devenir significa que ese punto final es lo que creemos que es.

usualmente se encierra en los límites de lo que nosotros concebimos como real o verdadero, yendo más allá de esos límites que hacen que esas realidades y verdades sean lo que parecen ser, lo que nos pone en cuestionamiento con lo que somos y lo que podemos ser más allá de las categorías que nos contienen (Sotirin, 2005). En ese sentido, la literatura menor rompe esas categorías: no habla desde “lo que significa ser algo” (el cliché), o lo que para el escritor significa ser ese algo, sino que, con el rompimiento de las formas dominantes que sustentan ese “significar ser algo”, la expresión recobra su vitalidad, pues ese algo encuentra su expresión propia, diferente, desde lo que es. Y si la literatura menor “se encuentra en la situación ejemplar de producir enunciados nuevos” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 120), devenir es abrir la brecha para que los enunciados dominantes se anulen y permitan el surgimiento de enunciados nuevos, producidos por los oprimidos, con independencia de las formas rigurosas del opresor. De ahí que la literatura menor constituya un ejercicio de devenir menor de la lengua, dado que ha hecho de la lengua mayor expresión pura, antes que forma de conservación de un estado de cosas. Asimismo, en consonancia con lo anterior, cabe decir que no se trata de inventar una lengua nueva o de impulsar un dialecto a una posición mayoritaria: la lengua menor es expresión pura, amorfa, que se erige contra la lengua mayor. No obstante, si bien Deleuze y Guattari sostienen que se trata de convertir la lengua en graznidos, gritos de dolor, intensidad pura, también podemos decir que el escritor menor hace un uso libre de las palabras, esto es, las convierte en expresión antes que una subordinación ciega a un significante.

En este orden de ideas, podemos sintetizar y concluir este apartado sobre la literatura menor, resaltando los siguientes puntos:

1. La literatura menor, tal como es expuesta por Deleuze, remite a una consideración política del lenguaje. En efecto, desde el comienzo hemos destacado la crítica que hace Deleuze

la intención de estabilizar una lengua en un sistema de constantes, ya que la esta, según su punto de vista, es una realidad viviente y mutable. En tal sentido, esta pretensión de estabilidad no es real, por cuanto una lengua está constituida por variables que, si bien se buscan capturar para unirlos a un sistema tal, nunca es posible, ya que siempre hay un flujo de variables que escapan a esta captura. Por ello, cuando se habla de lengua mayor y lengua menor, no se hace referencia a dos lenguas distintas, sino a dos maneras de tratar una lengua: una, que busca estabilizarla en constantes, sintaxis y demás reglas que procuren que esta estabilización no decaiga, y otra que haya su expresión en el uso frecuente de variables, explotándolas hasta el punto de amenazar con desestabilizar a la lengua mayor. No obstante, estas apreciaciones sobre el lenguaje no están separadas de un contexto político, o más bien, no dejan de ser un problema político, dado que el lenguaje, como sostienen Deleuze y Guattari, es un sistema de consignas que dan órdenes a la vida, el cual remite a unas prácticas sociales. De suerte que el aprendizaje de una lengua, desde su estandarización, acarrea el aprendizaje de un orden que la lengua transmite; es aprender qué es permitido decir, cómo debe decirse, lo que, dicho de otro modo, es una forma de inculcar las maneras en que se debe actuar, expresarse y pensar. Por ello, no es desatinado afirmar que una lengua estandarizada es la transmisión de un estado de cosas estructurado por el poder, que se pretende interiorizar en el aprendiz de dicha lengua. Una lengua mayor, entonces, funciona de esta manera, es decir, como lengua de un sistema opresor que se vale de ella para castigar o corregir a quienes hagan un uso “incorrecto” de esta lengua, en la medida en que tal incorrección es una amenaza a dicho sistema, pues indica que hay disidencia de pensamientos o pensamientos que no se ajustan a tal estado de cosas y sus reglas. De manera que, en esta dinámica, la lengua mayor se torna opresora.

Así pues, la definición de una literatura menor se comprende mejor si se tiene en cuenta que se trata de una literatura que hace una minoría en el seno de una lengua mayor. No obstante, debe tenerse en cuenta, por un lado, que una minoría no es un asunto cuantitativo, pues esta designación es una designación con relación al poder. Así, una minoría es aquella que se encuentra oprimida por un estado de cosas para el cual no existe o, más bien, se encuentra subsumida en categorías sobre las cuales se ejerce un poder. Piénsese por ejemplo en las mujeres o la población LGBTI, los cuales son tenidos como inferiores o anormales, sometidos a un sistema de prácticas sociales que deben seguir, so pena de ser tomados como anormales, al mismo tiempo que sobre ellos se cierne todo un sistema de consignas y enunciados que deben asumir como propios, enunciados y consignas que emergen de las consideraciones mayoritarias y desde los cuales son creados, subjetivados. Por otro lado, una literatura menor tiene que ver con una lengua mayor, por cuanto no se trata exclusivamente de una literatura hecha por una minoría lingüística en su lengua, sino de una que es realizada en un proceso de minorización de la lengua mayor. Tomemos el ejemplo de Kafka, escritor caro a Deleuze y Guattari. Si Kafka es tomado como escritor menor, no se debe a que hubiera escrito sus obras en yiddish, lengua de la minoritaria comunidad judía en Praga, sino en alemán, la lengua mayor del Imperio Austro-húngaro. El alemán era lengua mayor ya que era la lengua del Estado, la lengua tomada por la burocracia para ordenar y sostener este Estado. Mas el alemán con el que escribe Kafka es un alemán que no es considerado el más pulcro, dadas sus faltas en la sintaxis y gramática. Sin embargo, el ejercicio de nuestro escritor checo era intencional: escribir de esa manera era algo previsto por él, en una dinámica que buscaba liberar la expresión antes que engrosar la belleza de las estructuras de la lengua alemana. Precisamente, en esto consiste la minorización de una lengua mayor: permitir que la expresión fluya sin detenerse en unas formas canónicas. Así las cosas, el lenguaje se torna materia sin forma, expresión pura,

intensidades expresivas. No obstante, hay que tener en cuenta que esta minorización, o devenir menor de la lengua, no tiene un fin preestablecido, salvo ser expresión, abrir el campo a expresiones nuevas que hagan contrapeso a las formalizaciones de la lengua mayor. Aun así, estamos frente a un proceso, por lo que se entiende que es continuo, imparable. Craso error sería pensar que se constituiría en una lengua menor, dado que esta, al explorar las diversas variables, no puede detenerse en su dinámica, pues implicaría fijarla en un estado mayoritario. Esta observación también se extiende a la lengua mayor, habida cuenta de que esta siempre está procurando convertir las variables emergentes, en constantes. Es por ello que, como se ha expuesto, no es concebible pensar en dos lenguas diferentes, pues se trata de dos tratamientos diferentes de una misma lengua. También por ello es que añadimos que no se trata de crear una nueva lengua, sino en darle apertura, a una misma lengua, a diferentes transformaciones en las que la expresión fluya sin ataduras.

Con vista en lo anterior, se puede apreciar que la literatura menor hace que la lengua mayor devenga menor. Mediante devenires y líneas de fuga que desterritorializan la expresión y crean agenciamientos colectivos de enunciación, la literatura menor desmonta los mecanismos de los que se vale un sistema opresor, abriendo la posibilidad, la esperanza de “una nueva sociedad, de un nuevo mundo, para aquellos que están sometidos y reprimidos por esos engranajes que capturan sus existencias en beneficio del funcionamiento de la máquina” (Maldonado et al., 2016a, p. 167). Es por ello que una literatura menor es revolucionaria, pues no sólo denuncia y expone la forma como funciona el agenciamiento que los captura, sino que también propone posibilidades creativas de vida que surgen como alternativas al modelo de vida que se ha tomado como real, haciendo que el lector experimente las líneas de fuga desterritorializantes. En efecto, podríamos decir que el lector se abre a nuevos afectos, a nuevas alternativas de vidas, y en esa medida también deviene, se sale

de su yo para devenir en las enunciaciones colectivas de la obra, o mejor, su Yo subjetivado deviene en los diferentes personajes y acoge las voces que en su realidad estaban silenciadas, dejando atrás las categorías con las que habitualmente estaba estructurada su vida. Nuevos enunciados deshacen los enunciados mayores que lo constituían tanto a él como a los otros como sujetos en un estado de cosas inculcado como la única y válida realidad, la única vida. Y con ello, puede llegar a cambiar sus relaciones con los demás, con el mundo, en una búsqueda por trazar su línea de fuga que arrastre los contenidos a nuevos escenarios. No evade su realidad, más bien comienza un proceso de experimentación de diferentes posibilidades de vida, que lo llevan a cuestionar el agenciamiento social que lo aprisiona.

2. Exponer el agenciamiento, su funcionamiento, y desmontarlo³⁰. Esto es lo que lleva a cabo la literatura menor. En este caso, nos referimos al agenciamiento como mecanismo de territorialización social, que, como hemos explicado, tiene dos puntas, el agenciamiento maquínico de cuerpos, que determina las relaciones entre los cuerpos, y el agenciamiento colectivo de enunciación, encargado de formalizar la expresión. En este sentido, el agenciamiento determina y reproduce la vida de los seres humanos, creando, distribuyendo roles; en otras palabras, determina la vida colectiva. Empero, tengamos en cuenta que, en principio, el agenciamiento no tiene una finalidad u objetivo que preceda al agenciamiento en función de regirlo como un todo, ya que la ley de todo agenciamiento es creada desde sus conexiones, como sucede con el Estado, el cual, antes que un ente que crea un orden social, es el efecto del agenciamiento maquínico de cuerpos

³⁰ Es preciso tener en cuenta que no se trata de una crítica al agenciamiento, pues, para Deleuze y Guattari (1978), la crítica social sigue estando codificada, territorializada. En efecto, podemos pensar que una crítica encierra, de alguna manera, un juicio sobre el objeto criticado. Si tomamos las palabras de Gómez Pardo (2011), en otro sentido, todo juicio se instaura sobre una representación: criticar con base en un objeto trascendente a otro objeto trascendente no sería más que una interpretación o una representación social. Para Deleuze y Guattari (1978), el desmonte del agenciamiento no pasa por la crítica, pues se trata de una experimentación. En otras palabras, no se trata de criticar, pues la crítica asume la preeminencia de las representaciones, mientras que la experimentación no inmiscuye representaciones, al tratarse de devenires que se efectúan sin una finalidad preestablecida.

(Colebrook, 2002). Expresado de otra manera, el Estado, el orden social, los mecanismos de represión y captura que se crean, surgen del agenciamiento de cuerpos, y no al revés. Es que, ante todo, el agenciamiento es deseo, deseo “que se extiende a lo largo de muchos segmentos contiguos, o se divide en segmentos que son a su vez dispositivos” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 123), y es justamente el deseo lo que lleva a constituir las dinámicas de una multiplicidad. Mas estos segmentos pueden ser poderes y territorios que capturan el deseo, lo territorializan, dirigen su potencial creador a un interés, una misión, es decir, un objeto trascendente. El deseo se encuentra así codificado o sobrecodificado, y hace proliferar diferentes agenciamientos según esta finalidad³¹.

Ahora bien, todo agenciamiento es inseparable de un territorio, por lo cual no puede pensarse el uno sin el otro. En este sentido, el agenciamiento tiene una dimensión territorial, esto es, la capacidad de crear un territorio a través de las formalizaciones que ejecuta. No obstante, esta capacidad territorializante del agenciamiento no puede darse independiente de su dimensión desterritorializante. Esto es, que, así como el agenciamiento engloba un territorio, también alberga la potencia de desterritorializarse. Esta desterritorialización es definida por Deleuze y Guattari (1994) como “el movimiento por el que se abandona el territorio” (p. 517), en un proceso que define la creatividad de un agenciamiento (Parr, 2010). La desterritorialización es la operación de

³¹ No está de más recordar que la vida individual es agenciamiento, deseo agenciado. Cada uno de nosotros, como vidas individuales, estamos agenciados, ya que somos conexiones incesantes con elementos heterogéneos. Cuando señalamos esta proliferación de agenciamientos acordes con el objeto trascendente, queremos indicar cómo, también, este agenciamiento que territorializa una sociedad nos construye a nivel individual, llevándonos a establecer relaciones identitarias, que sigan la codificación o sobrecodificación a la que se ha sometido el deseo, por lo cual la capacidad de producir relaciones distintas se ve anulada. En otras palabras, establecemos nuestras relaciones y nuestras expresiones de acuerdo con ese código: actuamos y nos expresamos según ese designio. Por ello, no se puede pensar las minorías tan sólo como colectividades o pueblos en sentido estricto, sino también en sentido individual: “Que(...) las singularidades sean activas y creadoras se entiende por la manera en que se disponen y forman máquina a su vez, siempre en las condiciones colectivas, pero de minorías; en las condiciones de literatura y de política ‘menores’, incluso si cada uno de nosotros ha tenido que descubrir en sí mismo su minoría íntima” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 124).

la línea de fuga, que arrastra los contenidos del agenciamiento, los flujos codificados que escapan y, por ende, son descodificados. La relevancia de las líneas de fuga, junto con las desterritorializaciones, desde un punto de vista social, es que estas definen las sociedades, lo que significa que los cambios sociales ocurren todo el tiempo, aun cuando la sociedad se reproduzca en otros niveles (Patton, 2010), lo cual es consonante con la idea que Deleuze (2005a) tiene de la sociedad: codificar flujos y “tratar como enemigo a aquello que en relación a ella se presente como un flujo no codificable que pone en cuestión toda la tierra, todo el cuerpo de esa sociedad (p. 21). En ese orden de ideas, podemos decir que toda sociedad tiene grados de cambios inherentes y que, al mismo tiempo, procura evitar que dichos cambios ocurran. O, dicho de otra manera, todo agenciamiento tiene un movimiento de desterritorialización, a la vez que un movimiento de reterritorialización que bloquea las líneas de fuga.

Este movimiento es descrito en *Kafka, por una literatura menor* (1978), en el que se advierte que la Máquina Abstracta, efectuada por los agenciamientos concretos, es el horizonte de estos. En este sentido, se señala que la Máquina Abstracta es la que evalúa el modo de existencia real de los agenciamientos, según la capacidad que estos tengan para realizar movimientos de desterritorialización, con los cuales se alcanza el plan de consistencia que producen las intensidades y se dan todas las conexiones y polivocidades. Justamente, la Máquina Abstracta, en principio, es el plano de inmanencia del deseo, de su libre fluir. Es por este motivo que todo agenciamiento, en cuanto deseo efectuado, busca abrirse a este campo de inmanencia, en un movimiento de desterritorialización producido por las líneas de fuga. No obstante, también advierte que una Máquina Abstracta puede darse de la forma Máquina Abstracta estratégica, que regula las funciones de un estrato, entendido como espesamientos del plan de consistencia, o bien como Máquina Abstracta que encierra los agenciamientos. Así, una literatura menor, con sus

desterritorializaciones, líneas de fuga y devenires, abre los agenciamientos a la Máquina Abstracta como plano de inmanencia. Como consecuencia, la literatura menor es revolucionaria, porque es gracias a estas líneas de fuga que desmonta el agenciamiento que efectúa o bien una Máquina Abstracta estratificante o una Máquina Abstracta de bloqueo, abriendo la gruta a nuevas posibilidades de expresión y de relaciones en un campo social, es decir, a inventar un nuevo mundo que hasta entonces no existía. Insistimos en el ejemplo del lector, quien al experimentar nuevas posibilidades de expresión y de relaciones, es decir, un mundo inexistente en su realidad como sujeto, experimenta la liberación de su pensamiento, en la medida en que se da cuenta de que la vida que ha llevado no es la única posible, y de que esa realidad en la que se encontraba es perfectamente cambiante: que no ha sido ni es ni será para siempre. Esto mismo ocurre con el arte en general, como lo expresa Navarro Casabona (2001)

Si la organización social somete al sujeto y sus deseos a los nudos molares de la identidad, la Patria o el Estado, si los deseos molares son anudados a las instituciones, la familia, la propiedad privada, el Arte debe convertirse en el arma de liberación de estos flujos hacia otros territorios imperceptibles, minoritarios, múltiples, molares (p. 220).

Así pues, el escritor menor es ante todo político, pues no se limita tan sólo a escribir, sino también a desmontar el agenciamiento que lo rodea y lo aprisiona, y, más aún, a trazar nuevas posibilidades de vida, nuevos mundos mediante la creación de agenciamientos colectivos de enunciación: “El escritor inventa agenciamientos a partir de agenciamientos que le han inventado, hace que una multiplicidad pase a formar parte de otra” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 61). Crear,

crear nuevos agenciamientos abiertos siempre a la Máquina Abstracta, al plano de consistencia. Lo cual nos lleva a la siguiente conclusión.

3. En la literatura menor, todo es expresión, lo cual significa que es realización del deseo. Como recalcan Maldonado et al. (2016a), la literatura menor es expresión del deseo. En efecto, si un agenciamiento es deseo efectuado, una de sus puntas es el agenciamiento de enunciación colectiva, que se construye justamente en la literatura menor. Al respecto, Deleuze y Guattari (1978) nos señalan que la expresión rebasa, adelanta, precede a los contenidos, “ya sea para prefigurar las formas rígidas donde van a fraguarse, ya sea para hacerlos que huyan por una línea de fuga o de transformación” (p. 123), sin dejar de lado que “la enunciación y el deseo son una y la misma cosa, por encima de las leyes, de los Estados, de los regímenes” (p. 65).

Tenemos así que, acorde con la anterior afirmación de Deleuze, la literatura menor tiene una arista notoria que se basa en la liberación del deseo, en el libre fluir del deseo. El deseo que se expresa. Y es tal el poder de la expresión, que dismantela el dispositivo a través de las líneas de fuga. En este sentido, Deleuze nos permite entrever el impacto del lenguaje en el campo social. De hecho, que la enunciación y el deseo estén por encima de las leyes, Estados y regímenes, no es tanto reafirmar la no preexistencia de tales elementos, sino más bien que estos son efectos de la enunciación, y, más allá, teniendo en cuenta que la enunciación y el deseo son lo mismo, que esa organización social es deseo. Esto es, que no es producto de un *lógos* o de un *télos* al que se aspira por naturaleza, o cualquier otro principio de esta índole, sino que es deseo, deseo que se distribuye, produce relaciones y enunciados como forma de expresión, a través del agenciamiento. Al respecto, dice Deleuze, no es una ley, en sentido trascendente, la que termina organizando una sociedad, sino la enunciación: “Quien hace la ley es el enunciado, es la enunciación, en nombre de un poder inmanente de aquel que enuncia” (p. 64). De ahí que se ratifique al deseo como

producción, y de paso, que se dé un giro a la relación ley-enunciación: no es la ley quien produce la enunciación, sino al revés. En pocas palabras, la ley como producto de la expresión del deseo.

La literatura menor, entonces, implica una liberación del deseo, a través de la producción de nuevos enunciados. Esta liberación se logra mediante la desintegración del dispositivo o agenciamiento que oprime, formaliza, la expresión. Incluso, esta liberación se efectúa al desbordar las formas en las que una lengua se expresa en la manera de una lengua mayor, lo cual, en otros términos, se trata de volver expresivas las palabras, de desorganizar la sintaxis en aras de hacerla más expresiva. En sentido estricto, Deleuze y Guattari (1978) apuntan a que minorizar la lengua es extraer de ella el graznido, el gruñido, el quejido de dolor. No obstante, más que un caprichoso juego de desarticulación, la literatura menor hace que una lengua devenga menor en la medida en que las palabras son tomadas más allá de un sentido unívoco y una significación aprisionadora que se adecúan a las normas de expresión extendidas, para constituirse en expresión pura, en intensidades: “Se trata, fundamentalmente de hacer que las palabras tengan una intensidad tal que expresen dolor, que constituyan un grito desgarrador” (Maldonado et al., 2016a, p. 167), y que, al mismo tiempo, busquen y tracen las líneas de fuga creadoras con las cuales el agenciamiento se desmonte. De ahí que la literatura menor no sea un asunto de creación de una nueva lengua, sino de desarticulación del agenciamiento a través de la lengua que emplea como herramienta para su funcionamiento.

Sin embargo, podría pensarse que se trata de una revolución. No obstante, más que una revolución, una literatura menor crea condiciones revolucionarias. Esta sutil diferencia está puntualmente explicada por Núñez García (2010), quien considera que el interés de Deleuze

siempre es el devenir revolucionario y no la Revolución y su futuro, pues cuando una revolución se instaura, se institucionaliza y expulsa a sus poetas,

ya ha tomado la forma molar que hay que volver a desterritorializar lentamente y buscar en ella las fisuras (p. 49).

En efecto, la institucionalización de una revolución trae consigo un nuevo régimen, un nuevo agenciamiento con sus formalizaciones de contenido y expresión que no son nada distinto a una reterritorialización, a la cual hay que trazar nuevas líneas de fuga, nuevas desterritorializaciones. Este futuro de la literatura menor también es contemplado por Deleuze (1978), habida cuenta de que una literatura menor puede anquilosarse en una literatura mayor, y una lengua menor convertirse en la lengua de Estado. Con todo, el punto relevante de esta literatura producida con el devenir menor de una lengua mayor es que no se trata de un estado, un punto que deba conquistarse para permanecer en él. Por el contrario, es un proceso de creación incesante, siempre inquieto; abrir nuevas posibilidades, abrirse a nuevos horizontes sin meta. Mover la vida, mover el deseo, he ahí la tarea imparable de la literatura menor.

Liberar la expresión, entonces, equivale a liberar el deseo, a través del desmonte de los agenciamientos y máquinas que estabilizan y regularizan las formas en que este se expresa, haciendo que el lenguaje se torne expresión y no consignas. Liberar la expresión no es un baladí, si bien se podría pensar que el mayor impacto para el desmonte de un agenciamiento debería ser a través de los contenidos. No obstante, para Deleuze y Guattari (1978), el proceso de desmontaje se da en el otro eje del agenciamiento: “es la expresión la que rebasa o se adelanta a los contenidos, ya sea para prefigurar las formas rígidas donde van a fraguarse, ya sea para hacerlos que huyan por una línea de fuga o de transformación” (p. 123). Esto se debe a que tanto la expresión como los contenidos están determinados por el agenciamiento, lo que es igual a decir que es un mismo y único deseo el que es efectuado por el agenciamiento. Recordemos que, el que los contenidos y

la expresión sean dos dimensiones del mismo agenciamiento, quiere decir que son el mismo deseo, y de ahí que no mantengan una relación causal, sino que se afecten mutuamente. De ahí que la expresión haga que los contenidos se desborden, se escapen del agenciamiento. Liberado el deseo de su determinación en la expresión, afectará la determinación de los contenidos, o, si se quiere, afectará el orden, el estado de cosas, cuerpos, sus relaciones. Precisamente, esto es lo que hace la literatura menor: afectar la expresión, desordenando así el estado de cosas y sin presuponer uno nuevo, contrario a la dirección tomada por la literatura mayor, en una suerte de vector que “va del contenido a la expresión: dado un contenido, en una forma dada, encontrar, descubrir o ver qué forma de expresión le conviene” (p. 45). En síntesis, la literatura mayor ajusta la expresión según el orden de cosas con el fin de conservarlo, lo cual puede entenderse como la captura del deseo, que va desde el establecimiento de unas relaciones que serán respaldadas por formas de expresión preconcebidas para adecuarse a ese estado de cosas. La literatura menor, por su parte, traza líneas de fuga a través de las cuales las formalizaciones de la expresión se deshacen, y arrastran los contenidos, las relaciones que estaban determinadas, en una fuga sin objetivo determinado, pues, de lo contrario, más que una literatura menor, se trataría, más que de una fuga, de un reemplazamiento del poder. Empero, no es que el quebrantamiento de la forma acarree una ausencia total de contenido, sólo no lo presupone, ya que el contenido se reconstruye, pero ahora como una ruptura con el orden de cosas.

Así las cosas, la literatura menor es una micropolítica del deseo, en tanto que es liberación del deseo, mas no desde lo molar en el que se distribuye en un campo social. Es decir, no es una literatura hecha desde los agenciamientos y máquinas opresoras; no es la literatura del Estado, sino de las minorías oprimidas por sus dispositivos. O, más concretamente, no es una literatura que emerja desde los aprisionamientos del deseo para extenderse, sino desde el deseo mismo que, a

partir de la expresión, busca las salidas a su opresión³². Por otro lado, tal como señalara Deleuze líneas arriba, la literatura menor produce enunciados nuevos³³, enunciaciones colectivas. Como bien apunta Videla (2018), la literatura menor con un ejercicio de enunciación de una alteridad, que guarda una estrecha relación inmediata con la política, lo cual podemos entender como la enunciación nueva de esos otros, de los diferentes, de los que no hacen parte del estado de cosas o que no encajan en sus formalizaciones.

Dicho lo anterior, la literatura menor implica la libertad del deseo, libertad de fluir, de crear sin presupuestos. Es por ello que el escritor menor es político ante todo, pues sus creaciones, liberadoras del deseo, desatan las condiciones para la creación de un nuevo estado de cosas. Mas no sólo su labor consiste en esta liberación, sino también en avizorar las potencias reterritorializantes que se presentan como futuros cercanos, como amenazas potenciales al deseo. Futuras formas opresoras, consignas, estratificaciones, agenciamientos estratificantes de los cuerpos y la expresión.

Luego de esta exposición sobre la literatura menor, debemos avanzar al siguiente punto de nuestra investigación, cuya pregunta es: ¿Es el cómic una literatura menor? En este momento no tenemos una respuesta precisa, además de que debemos retomar un poco la mentada dicotomía

³² No se trata de dos deseos opuestos, pues el deseo es uno solo. Sólo que, desde lo mayor, el deseo se encuentra codificado, sobrecodificado, impidiendo así su circulación libre y creadora, mientras que, en lo menor, este deseo codificado busca, por medio de la expresión, la línea de fuga que lo devuelva a su condición original. Es el deseo en su inmanencia y no en su trascendencia.

³³ La novedad ha de entenderse como disruptiva. Como señala Esperón (2016), lo nuevo no repite un estado anterior, como una prolongación de este, ni tampoco es su interpretación, pues lo nuevo nunca está dado ni insinuado. Lo nuevo es producto de combinaciones inéditas, de devenires no planeados, aleatorios. Por esto, la literatura menor es disruptiva y revolucionaria, pues la producción de enunciados nuevos implica una ruptura con el estado anterior, con el agenciamiento que ahora se desmonta. Sin embargo, con mayor precisión, más que revolucionaria, crea condiciones revolucionarias.

entre cómic y novela gráfica. No obstante, podemos, sin duda, comenzar a transitar por el camino de una respuesta.

2.2 Cómic/Novela gráfica como literatura menor y su alcance político

Hemos expuesto, hasta ahora, los puntos principales acerca de lo que puede considerarse como una literatura menor, de la cual, a modo de síntesis concreta, podemos afirmar que, más que un problema atinente a la forma, es una propuesta política. En efecto, es insuficiente con tomarla sólo desde la desintegración de un canon impuesto para la producción literaria, desintegración que abre distintos caminos a la producción de distintos estilos. Nuestra negativa se deriva de la unión arte-política que plantea Deleuze, por cuanto detrás de las formas de expresión artística se haya todo un sistema que determina las formas “correctas” de la expresión, en un ejercicio de formalidad y homogeneidad que se conecta con un sistema de relaciones corporales, un régimen que, en últimas, determina la vida de quienes lo habitan. Pero, tal como exponíamos, dichos regímenes no son productores del deseo, sino al revés: el mismo deseo produce el ordenamiento social. Así,

la producción social es tan sólo la propia producción deseante en condiciones determinadas. Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado (...) Sólo hay el deseo y lo social, y nada más. Incluso las formas más represivas y más mortíferas de la reproducción social son producidas por el deseo, en la organización que se desprende de él bajo tal o cual condición (Deleuze y Guattari, 1974, p. 36).

El arte, en sentido general, no escapa de estas determinaciones. En tanto que expresión del deseo, también queda sometido al servicio de las soberanías establecidas. No obstante, también

posee el potencial de deshacer las determinaciones a las que se ve sujeto, y, con ello, el de arrastrar consigo las formaciones establecidas, bajo las cuales el deseo es aprisionado: “Ocurre que el arte, desde que alcanza su propia grandeza, su propia genialidad, crea cadenas de descodificación y de desterritorialización que instauran, que hacen funcionar máquinas deseantes” (p. 379). Por lo tanto, una literatura menor traza líneas de fuga a través de devenires que deshacen la reproducción de los significantes y los puntos de subjetivación llevada a cabo por la información de las consignas, y, desde una perspectiva lingüística, a través de la minorización de una lengua mayor, la cual se caracteriza por la formalidad impuesta a la lengua a través de las reglas que la homogenizan. Tal como lo refleja la afirmación de Deleuze, expuesta al inicio de este capítulo, el aprendizaje de una gramática y una sintaxis no es algo distinto al aprendizaje de un orden que busca interiorizarse. O, lo que es igual, es la sujeción del deseo a un determinado sistema. De suerte que la lengua mayor es la lengua de la opresión, mientras que una lengua menor implica la ruptura, la creación de fisuras por medio de las cuales un orden determinado es arrastrado, desordenado, al mismo tiempo que es la lengua de todos aquellos que, de una u otra forma, han sido marginalizados por no adaptarse al sistema dominante. Trasladado esto al campo literario, resulta evidente que una literatura mayor es aquella que no sólo reproduce las formas de un canon sino también el sistema opresor, toda vez que una literatura menor es la que traza posibilidades distintas al orden establecido, posibilidades de expresión, posibilidades de vida, ajenas a las consideradas “normales”: crea condiciones revolucionarias.

Pero ahora nuestra investigación vira hacia el cómic, o novela gráfica. La disyuntiva deliberada que hemos escrito responde a nuestro punto de vista acerca de la discusión, siempre abierta, acerca de si ambos son lo mismo o si, por el contrario, hay una diferencia marcada que los escinda totalmente. Al respecto, tal como hemos tratado de exponer en el capítulo primero, no

consideramos que haya diferencia tal, sino que, más bien, la novela gráfica es un cómic que ha desarrollado unos mayores potenciales expresivos, lo cual no quiere decir que el cómic o historieta necesariamente no los posea, como intentaremos sostener en este capítulo. Nuestra respuesta, muy cercana a la propuesta por McCloud (2016), se enfoca en la figura del autor de cómics, quien, en aras de alcanzar un mayor desarrollo expresivo de su obra, experimenta nuevas formas de producción de su obra que lo acerquen a su objetivo. Y acusamos esta cercanía con McCloud, mas no su total adhesión, puesto que en el desarrollo histórico del cómic, se han dado fluctuaciones desterritorializantes y reterritorializantes, que nos ayudan a comprender mejor por qué, por ejemplo, la denominación “novela gráfica”, tomada como la demarcación de una frontera insalvable con el cómic, es un ejemplo de una reterritorialización, así como también por qué el cómic se destacó como una desterritorialización en sus comienzos, para luego operar un movimiento de reterritorialización. En síntesis, nuestra propuesta es dar una mirada deleuziana al cómic, y, más aún, indagar si el cómic puede considerarse un exponente de la literatura menor, tesis sostenida por La Cour (2016), la cual será nuestro punto de partida y a la que, por supuesto, someteremos a una mirada crítica.

La propuesta de La Cour se centra en la disolución de la discusión entre el cómic y la novela gráfica, al considerar que tal rotulación, novela gráfica, constituye un modo en el que el cómic se ve abocado a formar parte de un canon organizado, como lo es la literatura. Esto significa, en otras palabras, que el término en cuestión surge de la necesidad de elevar el cómic a un status cultural para que sea atractivo a una élite intelectual. En este orden de ideas, una pretensión de esta índole oprime la libertad creativa y expresiva del cómic, dado que su producción debe ceñirse, primero, a unas formas estandarizadas en el canon de la literatura³⁴ (ajustarse a las formas dadas, para que

³⁴ Entre estas formas, la autora destaca el formato de presentación de la obra, es decir, a manera de libro, y la autoría, que, a su juicio, debe cumplir el requisito de la individualidad.

no sea excluido del mundo literario), y, segundo, a unas formas y contenidos que resulten del agrado del lector culto³⁵. Asimismo, la aparición de la catalogación “novela gráfica” también trae como resultado la denigración de todos aquellos cómics que no sean considerados como pertenecientes a la mencionada denominación, así como la consideración de ser simples elementos de una cultura pop, de baja calidad, y destinada tan sólo al entretenimiento de las masas. En palabras de La Cour: “I reject the notion of the advent of the graphic novel as either a watershed moment where certain comics become literature by virtue of their content or where formal elements of comics and literature merged into a new médium” (p. 80).

En este sentido, considera que, aun así, el término novela gráfica no sólo reenfoca la atención sobre el sistema de valores sobre los cuales el canon literario se construye y mantiene, sino que también abre la posibilidad de considerar los cómics como literatura menor, con lo cual puede repensarse críticamente el cómic, sin apelar a un canon literario que los valide como literatura, al mismo tiempo que ayuda a superar el binarismo literatura-no literatura, novela gráfica-cómic, etc. En cierto modo, podemos asumir que su propuesta del cómic como literatura menor aboga por el estudio del cómic en tanto cómic, sin referirse a un patrón externo que legitime su reputación culta dentro del canon, afirmación que se asemeja bastante al llamado que hiciera Alan Moore (2007) sobre la pérdida del núcleo de la discusión, a saber, el cómic como cómic, en lugar de disputar si se trata o no de literatura.

En este orden de ideas, podemos comenzar a dar unas pinceladas acerca del cómic como literatura menor, las cuales compartimos, y es que la aparición del cómic ha puesto de manifiesto una serie de prejuicios sobre él, que básicamente pueden resumirse en la precariedad del contenido

³⁵ Respecto a los contenidos, destaca que la novela gráfica ha conseguido su status al desplegar temas “serios”. Con esta afirmación, LaCour trae de nuevo a colación, de manera implícita, la crítica acerca de qué temas se consideran serios, adultos, como exponíamos en el primer capítulo de esta investigación.

y en la calidad de sus lectores, tomados como un público de escasas capacidades intelectuales e incultos, una suerte de parias de la llamada cultura, prejuicios que se remarcan con la llamada “novela gráfica”, por cuanto a esta sí se le considera como apta para pertenecer a la élite intelectual de la sociedad, habida cuenta de sus ajustes a las formas exigidas por un canon, para que se le dé un status elevado. En ese sentido, podemos decir que, con la novela gráfica, entendida bajo estas pretensiones, se legitima un metro-patrón que evidencia una serie de valores y formas que deben asumirse para no ser excluidos, metro-patrón que, a su vez, determina y valida, no sólo lo que hace parte de una cultura, sino también las buenas formas en las que se debe dar la expresión y el buen sentido de esta. En términos de Deleuze, hay una opresión a la capacidad expresiva del deseo, pues se le codifica con un objeto ideal que debe conseguir, a saber, la correcta expresión que lo hará perteneciente a un repertorio cultural, y plenamente aceptado. No está de más añadir que estas formas correctas, este canon, responden a los fines trazados por el agenciamiento o dispositivo que determina los movimientos del deseo, toda vez que repercute en el agenciamiento maquínico de cuerpos, ya que refuerza categorías binarias, como culto-inculto, popular-erudito, que sostienen un statu quo y un ejercicio de poder. Ahora bien, el problema se agudiza si asociamos esas categorías binarias con una mayor: ricos-pobres. En efecto, desde esta perspectiva, el cómic, como toda cultura popular, se toma como exclusiva de clases inferiores, mientras que su antípoda (la erudición, la literatura y el arte canónico) se estima propia de las clases con mayor riqueza. Inclusive, si le añadimos la categoría “novela gráfica”, la gravedad del problema no cesa; en efecto, resuena en ella una suerte de consigna: “Está bien, puedes leer y escribir cómics, si sólo si se trata de novela gráfica, ya que esta se acerca a lo que consideramos erudito”. En síntesis, un canon, un metro-patrón, constituye una manera del ejercicio del poder, habida cuenta de que expresión y

régimen de cuerpos se entrecruzan, con lo cual, una desviación del canon, abre la puerta a la desintegración de un *statu quo*.³⁶

Continuando con el análisis de esta propuesta, encontramos que La Cour la fundamenta en las características de la literatura menor que Deleuze y Guattari (1978) exponen taxativamente. Si bien en el apartado anterior no encontramos necesaria esta exposición, bien podemos resumirlas en su relación con los planteamientos de La Cour:

a. Desterritorialización de la lengua: En toda lengua hay un fuerte coeficiente de desterritorialización, lo cual implica, no la creación de una nueva lengua, sino la producción de una literatura que crea una minoría mediante la desterritorialización de todos aquellos elementos que la someten al habla de los opresores, del sentido único dominante. Decimos, precisamente, que toda lengua, sin distinguir ni mayor o menor, habida cuenta de que, para Deleuze y Guattari (1994), el problema nunca ha sido la existencia de dos lenguas diferentes, sino de dos tratamientos a una misma lengua. De hecho, señalan que no existen lenguas menores por sí mismas, pues, en este orden de ideas, estamos frente a un devenir menor de la lengua mayor, lo que equivale a decir que es un tratamiento de las consignas insertadas y expandidas en la lengua mayor, atendiendo a que estas, por un lado, procuran un ordenamiento de la vida, unos atributos incorpóreos definidos a los sujetos, al mismo tiempo que prohíben o limitan toda metamorfosis, en pos de una estabilidad (*statu quo*). Pero, por otro lado, las consignas permiten también la variación continua, un

³⁶ La crítica de La Cour no sólo se centra en este punto, pues, de la misma manera, considera que, incluso, abogar por el reconocimiento del cómic como objeto de estudios académicos también es una forma de fusionarse con el canon dominante. En efecto, según su explicación, instituir un campo de estudio del cómic en los estudios literarios, implica que este sea examinado desde los estándares de tales estudios, estándares formalizados que, además, lo analizan en comparación con los parámetros establecidos para la literatura, obviando una mirada integral del cómic como tal. En su lugar, propone que, en lugar de acercar el cómic a la literatura mediante el nombre de “Novela Gráfica”, se tome al cómic desde él mismo, sin necesidad de acoplarse al canon literario ni al académico para poder abordarlo en todo su potencial. Así, considera que no debe buscarse su reconocimiento como un producto culto o erudito (habida cuenta de que esto conlleva la aceptación de pautas canónicas para efectuar este reconocimiento), y que, por el contrario, siga conservando la marginalidad y exclusión a las que ha estado condenado, pues es justo en ellas donde, sostiene, el cómic ha desarrollado un enorme potencial. (pp. 83-84).

movimiento de empuje de la lengua hasta sus propios límites, y, más allá, la superación de estos, lo cual permite la fuga. Es justamente esto lo propio de las lenguas y literaturas menores: el hacer que las consignas devengan menores, ponerlas en la variación, deshaciendo así el sentido y trazando líneas de fugas en las que las consignas se deshacen. Así, desterritorializar una lengua implica despojarla de las relaciones de poder que se encargaba de transmitir, otorgándole un carácter intensivo y no significativo. Las palabras ya no representan un estado de cosas determinado: ahora son intensivas, expresión del deseo sin codificación.

De acuerdo con el análisis hecho por La Cour (2016), el cómic cumple con esta primera característica. Según su argumentación, los cómics afectan lo mayor, ya que, al ser denigrado por el discurso canónico del arte, y al estar compuestos por varios discursos (suponemos que, entre otros, se refiere a las artes visuales y la literatura), es mantenido a raya del “arte real” y la “literatura real”. Así pues, esta marginalidad les ha otorgado la reputación de una precariedad en sus formas y contenidos, pero que, antes que un impedimento a su crecimiento, tal precariedad ha sido explotada por estos para ensanchar los límites de su desarrollo. Esta exclusión, argumenta, se debe, como hemos dicho, a la conjunción del arte visual y la literatura, mixtura que ha resaltado la imposibilidad de pertenencia a alguna de estas dos categorías, como concluye del estudio de Greenberg y Krauss, pues, para ellos, “*comics cannot be art (or literature) because it is not complex enough in its articulation*” (La Cour, 2013, p. 171). Es justamente aquí donde evidencia una primera desterritorialización, en la mixtura de la imagen y el texto, puesto que la imagen adquiere una potencia narrativa en la secuencialidad de su distribución en torno a una historia que la atraviesa, mientras que el texto funge como apoyo en esta narración, pero vestido de un carácter gráfico a través de las diferentes tipografías empleadas de acuerdo con las emociones o situaciones desplegadas en las distintas viñetas: las imágenes van más allá de lo que un texto puede

narrar, y el texto esclarece lo que las imágenes no pueden completar. Con esto, asegura la autora, los cómics inauguran no sólo una forma de narrativa inusual para el canon, sino también una nueva forma de lectura basada en esta combinación, entre otros aportes, constituyendo así una desterritorialización de las formas tradicionales del arte y su modo de apreciarlas. Esta desterritorialización también se refuerza con la sobriedad del lenguaje, que señalábamos en el apartado anterior, habida cuenta de que la introducción de la onomatopeya en los cómics los dota de sonido y empuja a la lengua a sus límites. Es decir, se inserta en la narración gráfica sonidos asignificantes que constituyen intensidades sonoras desorganizadas, que convierten las palabras en “graznido doloroso, el grito, intensificación generalizada para hacer vibrar las imágenes” (Deleuze y Guattari, 1978, p.39). Por consiguiente,

se abandona, entonces, el sentido, del cual, afirman los filósofos, solo quedará un esqueleto, una silueta de papel, un acento de palabra, una inflexión, una escala o circuito de intensidades, secuencias de estados intensivos, circuitos de intensidades puras que permiten expresar intensidades y líneas de fuga” (Maldonado et al., 2016a, p. 163).

De manera que, dadas estas particularidades, los cómics hacen entrar en un proceso minoritario a la lengua mayor del canon. Sin embargo, esta desterritorialización no es dada sólo en un plano que podemos denominar como formal. Mediante un rápido recuento histórico, La Cour (2013, 2016) recuerda cómo la aparición de la caricatura trajo consigo una denigración de esta, puesto que servía para expresar la burla al discurso oficial. En otras palabras, con la imagen impresa se dio paso a un nuevo medio de expresión político, diferente al medio literario tradicional,

lugar casi exclusivo para las manifestaciones oficiales³⁷, permitiendo así la apertura a nuevas formas de expresión. Tal como lo expresa Terdiman (1985), en quien se apoya La Cour para este análisis, la caricatura constituyó una alternativa al poder dominante, a su discurso, a su característico sistema de expresión, dado el potencial de la imagen para constituirse como una vía crítica. Así pues, la desterritorialización se extiende hasta lo político, con lo cual el cómic, según nuestra autora, cumple con esa primera característica.

b. Deleuze y Guattari (1978) exponen, como una segunda característica, la conexión inmediata de la literatura menor con lo político. Textualmente, nos dicen que en las literaturas menores “todo es político (...) Su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (p.29). Tal característica se explica con el sentido político que atraviesa la distinción mayor y menor, pues, como hemos sostenido en las explicaciones precedentes, ella consiste en la relación opresor-oprimido. Visto desde la óptica de una micropolítica del deseo, el problema fundamental es cómo este es capturado, codificado y anulado en sus potencias creativas por un agenciamiento que distribuye tanto las relaciones entre individuos, así como lo pensable, decible y sensible en ellos, lo cual constituye una organización política. En un sentido más general, podemos decir que esta segunda característica se centra en cómo los problemas humanos se conectan con realidades sociales, políticas y económicas, o, como afirman Maldonado et al. (2016a), en cómo estos problemas se piensan siempre en relación con estas realidades. Es por esto que la apelación a un espacio reducido, hecha por Deleuze, no es vana, puesto que estas realidades mencionadas, esta distribución política, se ciernen sobre el espacio individual, oprimiendo la vida de quienes no se adhieren a esta dominación y que, aunque vivan

³⁷ En concreto, La Cour (2013, 2016) se refiere a los periódicos de gran prestigio de la Francia del siglo XVIII y XIX, objeto de análisis de Terdiman, que prohibieron la impresión de imágenes en sus páginas, por considerarlas de bajo nivel, llevándolas así a su exclusión.

dentro de ella, buscan alguna salida. Vivir en este agenciamiento y, al mismo tiempo, buscar su deshacimiento. Es por este motivo que el problema individual remite a y conecta con un problema más amplio, que no es otro que la política, contrario a lo que ocurre en las llamadas literaturas mayores, donde lo político aparece como un escenario para los problemas individuales (familiares, conyugales, etc.). Es decir, lo político no juega ningún papel relevante, como si ello no incidiera en los conflictos individuales. Inclusive, podríamos decir que esta pasividad del entorno político sólo representa una suerte de estado de cosas que se toman como normales, pues este no se piensa en conexión con lo individual, tal como sucede en la literatura menor, en la que “el triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquél” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 29), triángulos que aprisionan la vida y por lo cual una literatura menor surge como expresión de una irreductibilidad a la institución (Giordano, 1998), o como afirma Pardo (2014), como un escribir “cuando la vida se ha vuelto invivible, intolerable, insoportable, insufrible” (p. 304). En síntesis, la conexión con la política es lo que lleva a que, en la literatura menor, las miradas sobre los asuntos sociales, económicos, políticos sean distintas a la que establece el sentido único dominante.

Ahora bien, para La Cour (2016), los cómics también cumplen con esta segunda característica, en la medida en que desterritorializan no sólo la lengua, sino también el discurso, pues mientras la literatura mayor comunica un deseo sumiso, la literatura menor se destaca por desplazar el deseo a través de la proliferación de sus conexiones y la concatenación con otras intensidades (p. 87). Para ello, toma como referencia los cómics “Maus” y “Persépolis”, de los cuales subraya que, a pesar de ser narraciones de corte autobiográfico, la historia no permanece en la esfera personal de los personajes, sino que se expande hasta unirlos con unas circunstancias sociopolíticas que toman protagonismo en el relato, tales como el genocidio, la religión y la

sexualidad. Sin embargo, asegura, esta característica no sólo es visible en los cómics autobiográficos, ya que, a su juicio, también puede encontrarse en los cómics de superhéroes, puesto que en estos los problemas individuales de los protagonistas, es decir, los superhéroes, también involucran una relación con el medio social. Así, por ejemplo, la vida del superhéroe se divide en dos: la vida que lleva en su entorno social, que es la vida de su identidad secreta, cuyos problemas también sufre y al que debe ajustarse para camuflar su secreto, y la vida no normal como superhéroe, cuya característica resultante es la extrañeza que conlleva saberse diferente al común de la gente de su entorno. Siendo así, el manido arquetipo del superhéroe queda estropeado, pues deja de lado la simpleza con la que suele considerársele, para sumarle la complejidad de una colectividad en la que debe vivir. Uno de los ejemplos citados para sustentar este argumento es el enfrentamiento de Linterna Verde con uno de sus rivales, un anciano de raza negra que cuestiona al héroe el salvar a otras razas y no ser capaz de hacerlo con la raza negra. Asimismo, recuerda cómo, luego de los atentados del 11 de septiembre de 2001, los grandes cómics de superhéroes narraron en sus historias la incapacidad de los héroes, incluso de los villanos, de detener el ataque perpetuado en dicho día. Con ello, sostiene nuestra autora, la imagen del superhéroe sale de su cliché y se conecta con realidades sociales que son propias del entorno del lector. En síntesis, esta conexión con lo político aparece no sólo en los cómics de tinte autobiográfico, sino también en los cómics de superhéroes, en la oscilación de sus vidas como ciudadanos “normales” que acatan y viven bajo los enunciados de su medio social con el fin de ocultar su identidad secreta, y la de sus vidas como superhéroes que, a su vez, pueden verse afectadas por sucesos más allá de su universo, con lo cual la conexión con lo política no cesa de establecerse.

c. Como tercera característica, Deleuze y Guattari (1978) destacan la adquisición de un valor colectivo. En efecto, si la política atraviesa la vida humana, no es para menos que la

producción literaria se disuelva “en la expresión de un pueblo que mediante la literatura crea una enunciación revolucionaria” (Maldonado et ál., 2016a, p. 162). A pesar de correr el riesgo de afirmar una verdad de Perogrullo, de lo anterior podemos comprender que la política, en la visión de Deleuze, no es un ejercicio individual sino colectivo, en la medida en que se trata de la relación existente entre una colectividad y la manera como se encuentra organizada, o lo que es igual, la relación entre el agenciamiento social y sus componentes. Recordemos que, en un plano social, siempre opera un agenciamiento que distribuye y organiza las relaciones corporales, y determina sus formas de vivir, pensar y expresarse, con lo cual la expresión no es individual, pues, como afirma Acosta (2018), “cuando yo hablo, habla todo el colectivo a través de mí” (p. 284).

Asimismo, no está de más traer a colación el énfasis que Deleuze hace sobre el carácter social de la lengua, a saber, que una lengua no es una abstracción, no está aislada de las condiciones sociales en las que se manifiesta. Tal como hemos tratado de exponer hasta ahora, en un campo social siempre ocurrirá que los diversos flujos que lo recorren sean capturados y codificados en un ejercicio de homogenización. No obstante, en su interior habitan fuerzas, flujos que escapan y constituyen una suerte de resistencia. Flujos y fuerzas que pueden ser actuales o potenciales. En otras palabras, al interior del campo social organizado y con pretensión de estabilidad existen potencias inmanentes de inestabilidad e innovación. Por ello, cuando Deleuze alude al valor colectivo de una literatura menor, al agenciamiento colectivo de enunciación, cuyas condiciones están dadas por esta literatura, parece referirse a la labor del escritor menor, que consiste en expresar esas potencias que yacen en el campo social, y que son creadoras de nuevas vidas y capaces de abrir el agenciamiento a otras posibilidades. En otras palabras, una literatura menor lleva a que el pensamiento salga de su aislamiento y se conecte con las condiciones sociales en las que se encuentra inmerso, lo cual abre la función del autor sobre un agenciamiento colectivo y

carga la práctica de la enunciación con una responsabilidad de resistencia activa, entendida como una crítica activa (Sauvagnargues, 2005). Por ello, igualmente, se trata de abrirse a los devenires, devenir mujer, devenir animal, que necesariamente implica salirse de las definiciones con las que se clasifican a las mujeres y a los animales: explorar, experimentarlos, sin la luz de los significantes: “llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 30).

Así las cosas, el carácter colectivo, retomando lo dicho en un principio, implica no hablar de las cosas, sino desde los estados de cosas, habida cuenta de que las expresiones no representan ningún contenido o estados de cosas, sino que actúan en ellos, generando transformaciones incorporales. Ahora bien, nos encontramos frente a multiplicidades, multiplicidades productoras de enunciados diversos, de cuya combinación surgirán nuevos sentidos, lo que también implica el reconocimiento de la heterogeneidad de cuerpos y relaciones entre sí. La característica de la literatura mayor es el carácter homogenizante de estas multiplicidades, emanado del uso mayor de una lengua, cuya función es establecer un régimen de constantes que anulen las variaciones inmanentes a una lengua, variaciones que, por supuesto, resultan innovadoras. En este sentido, una lengua mayor se estructura en torno a un patrón, un significante, que se presenta como ordenador y clasificador de los diferentes enunciados, uniformándolos, y trayendo consigo una organización de las multiplicidades en una jerarquía en la que aquellas que no se ajusten al o a los enunciados promulgados serán excluidos (Altahona, 2011).

Acotemos aquí un punto relevante, y es que este dominio de ciertos enunciados, que conducen a homogenizar las multiplicidades, sus vidas y enunciados, no surgen como una imposición violenta, sino que, más bien, se deben a la codificación del deseo, a la inserción del deseo como carencia de un objeto trascendente que debe alcanzarse para que la vida "tenga sentido

o valga la pena vivirse", por lo que es menester imitarle y obedecerle, dada la admiración que este genera: quienes obedezcan estos enunciados, serán tratados como iguales; quienes no, serán los extraños, los anormales. Ser hombre varón, blanco, europeo es el patrón por antonomasia que expone Deleuze; por consiguiente, sus enunciados insertan un objeto ideal al deseo, a saber, el vivir como tal patrón, anhelarlo, admirarlo, imitarlo, que a su vez trae una división organizacional en las vidas de estas multiplicidades. Así, aparecen las divisiones binarias hombre-mujer, blanco-negro, desarrollado-subdesarrollado, etc., en las que los segundos términos implican un modo de vida marcado por la exclusión, al mismo tiempo que una admiración por ese patrón, pues, en esta dinámica, tanto la mujer como el negro o el habitante de algún país considerado subdesarrollado querrán llevar también una vida similar o aceptarán resignadamente su subordinación, como consecuencia de los enunciados que han aceptado.

En este sentido, una literatura mayor es la realizada en una lengua mayor, y, por consiguiente, replica los enunciados, consignas, mandatos, significantes y sentidos dominantes, en una suerte de representación de un estado de cosas, el cual se representará como un estado perfecto, una aspiración y un estado de cosas que siempre ha sido o siempre será así. De ahí que digamos que hable de las cosas. Asimismo, es la literatura desde el punto de vista de un autor que habla desde sí mismo e impregna su visión, haciendo uso de recursos estilísticos y pomposidades dirigidas a admirar más la lengua mayor. No es en vano que sea catalogado como "maestro", entendiendo por maestro a aquél que, no sólo es hábil en el manejo de su arte (en este caso, la lengua), sino que es reconocido por el canon, por el sistema que se ha aceptado como culto. Tengamos en cuenta ejemplos como Goethe, cuya obra enriquece la lengua alemana y es tomado como pilar de su cultura, o Cervantes en la cultura española. Ambos autores tienen en común su pertenencia a países colonizadores, y su obra, que se impone como lectura obligada a los pueblos

dominados por estos países, dado que representan la grandeza de su idioma y su cultura. Al mismo tiempo, la complicada figura del maestro se erige como un modelo digno de imitarse, por lo que la creatividad de cualquier otro escritor se mengua, en aras de conseguir una similitud tal, que, de no conseguirse, su obra no tendrá valía en lo que se considere literatura o cultura (Cáceres y González, 2017). Así, la figura del maestro se constituye como representante de un sistema opresor y como patrón en la producción literaria³⁸.

Una literatura menor, por el contrario, no replica los enunciados establecidos, pues produce enunciados nuevos, es producción de estos. Enunciados que, tal como exponía Deleuze líneas arriba, no son simples elucubraciones ficcionales, sino que repercuten, actúan, en los cuerpos, en el estado de cosas. En este sentido, la colectividad de este agenciamiento de enunciación apunta a las multiplicidades cuya potencia creadora se encuentra aprisionada por las formas mayores, o multiplicidades que no se ajustan a los patrones establecidos, aunque, de algún modo, deban seguirlos para sobrevivir. Empero, aclaramos que, entonces, el escritor no habla como si fuese el vocero de estas multiplicidades oprimidas; más bien, habla desde su condición de oprimido, o desde su devenir oprimido, mas nunca desde su subjetividad, producto de las formas opresoras³⁹.

³⁸ No obstante, no se trata de reducir la literatura mayor y menor a una dialéctica de conquistador y conquistado. Hemos apelado a este ejemplo con fines de cómo podría pensarse una literatura mayor de manera concreta. Sin embargo, el problema es mucho más amplio, ya que no es un asunto de estas dialécticas. Se trata de un problema político de opresión, de homogenización, que sucede en el seno de cualquier sociedad, teniendo en cuenta que toda sociedad es, para Deleuze, una organización de captura de flujos, de deseo. Tal como lo recuerda Beraldi (2013), es un problema de desmonte de las organizaciones jerárquicas del Estado y sus teoremas opresores. No en vano, es una postura política desde el lenguaje y la literatura, de desmontaje de los dispositivos de poder, previa exposición de estos y su funcionamiento, para hacer huir todo el contenido de estos en una fuga creadora. Por consiguiente, la figura del maestro adquiere una relevancia importante: es el mantenedor de las formas establecidas, del reconocimiento del statu quo.

³⁹ Si bien Deleuze sostiene que este carácter colectivo se da porque el escritor habla a un pueblo, cabe acotar que este pueblo es inexistente, aunque real. Guerrero-Rodríguez (2017) explica que, al referirse a pueblo, no es un pueblo pensado con los valores o ideas tradicionales, sino uno que está por venir, uno que surgirá de las líneas de fuga que tracen. Esto cobra mayor sentido si se tiene en cuenta la segunda característica de una literatura menor: su unión inmediata con lo político. De hecho, la literatura menor saca a la luz aquellos asuntos que, para unos, pueden ser baladías, pero que, para otros, son asuntos de vida o muerte, que suelen estar ocultos en los subterráneos de la estructura opresora. De ahí su carácter colectivo y político.

El escritor, por consiguiente, también habla desde las diferentes fuerzas y multiplicidades que lo atraviesan. Es por ello que su labor es una labor de cartografía, de exploración, de los agenciamientos dentro de un plano social, de su funcionamiento, y de las diferentes fuerzas que circulan y se conciben en este plano. Como lo exponen Sutton y Martin-Jones (2008), el arte, y, por consiguiente, también la literatura, reúnen estas diferentes fuerzas, y las revelan, para producir una verdad diferente a la que impera, a través de un devenir minoritario que es experimentado a través de una suerte de resistencia a una mayoría dominante, empleando el lenguaje y la cultura de la mayoría. En concreto, mediante un ejercicio de subversión de las formas comunes, que, en el caso de una lengua, consiste en la explotación de la intensidad de la lengua, tornarla expresiva antes que informativa, o, lo que es igual, expresión antes que divulgación de consignas, sentidos, significantes. Es el graznido, el quejido, la reducción del sentido a una frágil silueta, que mencionan Deleuze y Guattari (1978). La sobriedad y la pobreza, y no la pomposidad y galanura de la lengua, con las que se refuerza el estado de cosas dominante. Es la producción de nuevas enunciaciones desde la potencia expresiva del deseo, y no la réplica de las enunciaciones ya estructuradas y circulantes. O, si se quiere, liberar el deseo en su expresión y capacidad creativa⁴⁰.

Ahora bien, ¿cómo puede el cómic ser un agenciamiento colectivo de enunciación? Para La Cour (2016), en los cómics no hay lugar a una enunciación individual, pues la unión imagen-

⁴⁰ Sauvagnargues (2005) enfatiza en que en este ejercicio de minorización de una lengua no todo hablante es un poeta, por lo que es más un asunto de lograr un estilo en la creación artística, que rompa con los usos comunes de una lengua y la lleve a un extremo agramático, sin apelar a elementos informados por los estudios lingüísticos tradicionales, a los que Deleuze endilga la fallida pretensión de estandarización u homogenización de la lengua. Esta minorización es un tratamiento de la lengua que pone en predominio su intensidad, que transforma la literatura, por lo que la literatura menor, al afectar la gramática, también afecta los límites políticos de esta. Por ello, no debe entenderse como un defecto del discurso, como tampoco una obligación de escribir con onomatopeyas o con un desorden deliberado o con proliferación de neologismos, pues también pueden usarse las palabras usuales que abandonen la estructura de sentido con las que han sido cargadas y que se tornen expresivas, lo cual implica una nueva creación, al mismo tiempo que una nueva creación de algo que no existe: “Una palabra siempre podéis reemplazarla por otra. Y si esta no os gusta, si no os conviene, poned otra en su lugar (...) creemos palabras extraordinarias, pero a condición de usarlas de la manera más ordinaria, de hacer que la entidad que designa exista al mismo título que el objeto más común” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 7).

texto le otorga un valor colectivo. Al parecer, esta afirmación se sostiene en la premisa de que los discursos provenientes de un cómic no tienen su origen en una sola área determinada, sino que se encuentran en dos frentes cuya unión difumina sus fronteras, lo cual impide una determinación absoluta. Así, no puede afirmarse que sus enunciados sean exclusivos de la literatura, así como tampoco de las artes gráficas, sino más bien de la unión de ambas, y todo cuanto componga cada una de ellas. Esta unión otorga el carácter autónomo al cómic, y, al mismo tiempo, desmantela el discurso, en la medida en que el desprecio con el que cómic se ha desarrollado, lo convierte en una enunciación colectiva, y no en una enunciación individual, perteneciente al “maestro”, quien es reconocido como tal por el canon. Así, en la unión texto-imagen, La Cour ve una ruptura en el lenguaje y el discurso tradicional de las artes, que, sumado a la sobriedad y pobreza (considerada en su relación con el discurso del canon) con las que el cómic crece, lo convierten en una enunciación colectiva, pues, de acuerdo con sus consideraciones, la enunciación colectiva se entrelaza con lo político: en efecto, en el cómic, tanto su forma y contenido le otorgan una función política que elimina las jerarquías que insertan discursos y objetos a un campo social como elementos culturales o artísticos, lo cual, al mismo tiempo, bloquea el advenimiento de nuevas subjetividades, e imposibilita miradas críticas que el cómic por sí mismo es capaz de expresar (La Cour, 2013). En otras palabras, el valor colectivo del cómic está ligado con su potencial político, al constituirse como un medio marginal en el que otras multiplicidades encuentran un medio de enunciación diferente a los tradicionales, y cuyos enunciados se contraponen a estos. Por consiguiente, la novela gráfica es innecesaria como producción separada del cómic, puesto que tal distinción implicaría la satisfacción de unos dictámenes canónicos a los que se ceñirá.

Ahora bien, lo expuesto hasta este punto es la síntesis de los argumentos que formula La Cour, a partir de la filosofía de Gilles Deleuze y Felix Guattari, con miras a considerar el cómic como una literatura menor. Frente a esto, en primer lugar, consideramos que el cómic efectúa una desterritorialización. De hecho, una primera desterritorialización se da de cara a los cánones artísticos, que se erigen como patrones que determinan las formas que la expresión artística debe tener, así como su pertenencia o no al mundo del arte. Es de recalcar que el problema del canon refiere a un problema de codificación de flujos artísticos, en el que el arte refuerza, por igual, un código social, una organización. No obstante, como destacan Deleuze y Guattari (1974), el arte logra romper los códigos estéticos, en una descodificación dada por la línea de fuga, que, a pesar de ello, retoma los viejos códigos, como jirones de un pasado, para insertarlos en los nuevos códigos. Es decir, el arte es objeto de códigos sociales, fines y épocas que se encuentran representados en el canon, y que vuelven a surgir de una u otra forma en la evolución de la expresión artística:

Los códigos y sus significantes, las axiomáticas y sus estructuras, las figuras imaginarias que vienen a llenarlos tanto como sus relaciones puramente simbólicas que los miden, constituyen conjuntos molares propiamente estéticos caracterizados por finalidades, escuelas y épocas, los relacionan con los conjuntos sociales más vastos que allí hallan una aplicación y por todas partes esclavizan al arte a una gran máquina de soberanía castradora (p. 380).

A pesar de esto, Deleuze y Guattari sostienen que hay otro polo en el arte, el cual se mide por flujos descodificados y desterritorializados que no están sometidos ni a un significante, ni a un canon ni a una estructura, y que desmonta las jerarquías por cuanto escapa de la interpretación

intelectual de una élite que se abroga la autoridad para apreciar y determinar el alcance de una obra, ya que se extiende y hace más accesible al vulgo, a los analfabetos, o, si se quiere, a todos aquellos que han sido marginados del mundo intelectual por no considerárseles aptos para estas manifestaciones artísticas. Un arte como proceso sin finalidad, sin recodificaciones o axiomáticas. Así pues, el problema del canon no es sólo estético, sino también político, habida cuenta que responde a las codificaciones y fines de una sociedad, y establece un sistema jerárquico en el que una élite, la dominante, puede acceder al arte, y en la que se deja en una posición más inferior a lo que considera vulgo, de poca o nula preparación intelectual para la comprensión de las obras de arte. Un sistema binario muy marcado: el culto, y por ello, dominante; y el vulgar, destinado a ser dominado. Un código estético que remite a un código social.

Ahora bien, retomando nuestro análisis sobre el cómic, su carácter híbrido opera una desterritorialización de dos expresiones artísticas que, hasta antes de su aparición, estaban bien delimitadas: las artes gráficas y la literatura. En efecto, con relación al cómic, es difícil de establecer su pertenencia exclusiva a alguna de estas manifestaciones, pues como ya advirtiera Töpffer, traído a colación por Groensteen (2014), la ausencia de alguno de sus componentes nucleares, imagen y texto, oscurece la obra y la despoja de sentido. De ahí que, podamos decir, constituya un bloque indivisible que emerge de esta unión, y que, por tanto, le otorga un tratamiento especial, diferente. Podríamos decir que se trata de un tratamiento autónomo, de suerte que una primera marginalización del cómic podría haberse dado por la dificultad de clasificarlo dentro de las formas canónicas, por tratarse de un nuevo género emergente, intermedio entre dos expresiones artísticas bien configuradas. Así, es una desterritorialización de dos suertes de lenguas⁴¹, a partir de su sobriedad o pobreza, pues, remontándonos a los orígenes del cómic, en

⁴¹ Tomamos la palabra “lengua”, en un sentido más amplio, tal como propone O’Sullivan (2005), quien considera que, por lengua, también pueden entenderse las diversas formas de arte, por lo que una lengua mayor es el arte canónico,

concreto a las obras de Töpffer, puede apreciarse que sus dibujos no son muy estilizados ni poseedores de las sofisticadas técnicas de las obras de arte maestras, así como tampoco sus textos corresponden a discursos del gran estilo retórico, sino que, más bien, se destacan por su parquedad⁴². En cierto modo, podemos afirmar que, en ellos, más que primar una milimétrica preocupación por las formas consideradas bellas, hay una preocupación por la expresión. Con esta sobriedad y pobreza, las obras de Töpffer apuntan a expresar los sucesos ocurridos en la narración, así como los estados de ánimo de sus personajes. En este sentido, era de esperarse que el cómic no fuese tomado como arte, en el sentido canónico. Aun así, a medida que evolucionó, el cómic desarrolló un estilo muy propio que, incluso, muchos años después, fue adoptado por algunos artistas de gran prestigio, como destacamos en el capítulo primero, con lo cual, podemos también admitir que el cómic, con su desarrollo, alteró el canon artístico, obligándolo a cuestionarse sobre sus enunciados constitutivos. Incluso, valdría la pena mencionar otra desterritorialización que trajo consigo el cómic, y es la que se refiere a la lectura. En efecto, la conjunción imagen-texto como medio de narración, obliga a leer no sólo grafemas, sino también imágenes, en un proceso complejo en el cual no se puede prescindir de ninguno de estos dos elementos, so pena de no apreciar la totalidad del mensaje que se desea transmitir. Podría objetarse, empero, que esta relación imagen-palabra bien puede hallarse en la concepción general de lectura, en la medida en que dicho proceso convierte la palabra en imagen; sin embargo, ese proceso “se acelera en el cómic, que ya proporciona la imagen” (Eisner, 1998, p. 5), lo cual exige al lector el ejercicio de sus facultades visuales y verbales, por lo cual la lectura del cómic “es un acto de doble vertiente: percepción

mientras que una menor serían las manifestaciones artísticas que deshacen este canon y clasificación clásica de las artes

⁴² De hecho, Töpffer declararía, en su prefacio de M. Jabot, recordado por Kunzle (2007), su falta de talento abundante en el dibujo y en la literatura, así: “Si es un artista, su dibujo es débil, pero tiene cierta práctica en la escritura; si es de tipo literario, su escritura es mediocre, pero tiene, por otro lado, en materia de dibujo, un talento bastante aficionado” (p.61)

estética y recreación intelectual” (Eisner, 2002, p.10). En otras palabras, la lectura deja de pertenecer exclusivamente al texto escrito, no para pasar a ser sólo de imágenes, que, también puede decirse, tienen un proceso de lectura propio, sino para pasar a ser una lectura de un bloque, de un todo indivisible.

Pero el cómic no trajo consigo un remezón en el canon artístico sólo desde sus componentes formales, sino también desde el alcance político del canon. De acuerdo con las palabras de Töpffer, recopiladas por Masotta (1982), y expuestas en el capítulo primero de esta investigación, la historia en cuadros, o estampas (título con el que Töpffer bautizó su creación) no constituía una simple entretenimiento, ya que su creador veía en ella una forma revolucionaria de acercar tanto la cultura como la educación, a un vasto número de gente que encontraba mayor facilidad y deleite en mirar que en leer. De hecho, Töpffer era consciente de que esa población solía ser objeto de manipulación, y por este motivo pensaba que, así como era manipulada, también era preciso ayudar a educar por este medio que él inauguraba. En cierto modo, Töpffer no ignoraba el hecho de que, para su época, había ya una gran cantidad de nuevas formas, al menos potencialmente, de aprendizaje, distintas a las tradicionales, siendo este el argumento base para sostener que su invención se expandiría rápidamente en este público apartado de los círculos culturales. Incluso, reconociendo que su invención no era objeto de la más mínima mirada por parte de la crítica artística, llegó a afirmar, casi como uno de sus logros, que este tipo de narrativa estaba libre de cualquier atadura, por lo que cualquiera podría acceder a estas obras sin ninguna restricción, habida cuenta de la simpleza y puntualidad con las que el mensaje de cada historia era transmitido. En este sentido, podríamos afirmar que hay un trasfondo político en la aparición del cómic, que consistía en romper con la manera en que el canon se atribuía el estandarte de la cultura y la educación, segregando a quienes no fueran parte de esa élite, así como impidiéndoles el acceso a

los medios de educación. Aún más, según Töpffer, se trataba de un acercamiento, incluso en su forma, con un lenguaje que conectara con esas realidades ocultas, y con un contenido y actitud más viviente. No es en vano, entonces, que el cómic fuese catalogado, desde su origen, como un medio inculto, propio de personas con pocas o nulas capacidades cognitivas. Como destacábamos de las palabras de García (2010), el pecado del cómic ha sido el de ser una lectura al alcance de todos, un producto masificado que puede llegar a cualquier lector, con independencia de su clase social o nivel educativo, lo cual nos permite comprender que el cómic, sin llegar a proponérselo (las palabras de Töpffer no son sino eventuales futuros de su creación, mas no un propósito concreto o un programa bajo el cual fuera pensado su nacimiento), ha constituido un foco de resistencia al discurso artístico canónico, por cuanto en él, muchos de los excluidos de las élites ven un terreno de expresión de diferentes realidades que o bien no son tomadas en cuenta por las élites culturales, o bien, aun cuando fueran consideradas objetos de estudio, lo hacen desde la mirada y las reglas del canon. Incluso, como destacábamos en el capítulo primero, hoy en día se ha tomado el cómic como un vehículo de enseñanza de la lectura, y de acercamiento a temas complejos. En este sentido, el cómic ha disputado, sin ser su propósito, el monopolio del saber, así como ha roto la dicotomía cultos-incultos, dada su facilidad para transmitir contenidos cuya circulación otrora era de dominio exclusivo de grupos cerrados. De hecho, ha sido tal su auge que, hoy en día, no hay distinción entre sus lectores, pues los hay pertenecientes a círculos académicos, como no pertenecientes, niños, jóvenes, etc.

Por este motivo, también nos parece que el afán por hacer emerger un producto diferente del cómic, como es la novela gráfica, implica reterritorializar el cómic en los dictámenes del canon y someter su escritura a sus reglas, en un afán por establecer una suerte de “lectura culta” del cómic, con lo cual también perdería su autonomía y potencial expresivo. Y es que, si bien hoy es

común encontrar “novelas gráficas” en las librerías, hay que tener en cuenta que este formato surgió de las exploraciones creativas de diferentes autores, en un intento por reforzar el potencial del cómic y, acaso, sacarlo del aprisionamiento en que se encontraba, pues el cómic, como explicaremos más adelante, también ha sido objeto de codificaciones y tratamientos mayoritarios. Con todo, lo que queremos recalcar en este momento es el hecho de cómo el cómic ha logrado su autonomía con total independencia de los cánones culturales y artísticos, desterritorializando las formas tradicionales de arte, los modos de educar y de leer, y los discursos jerárquicos en torno a las consideraciones sobre qué es culto y qué no lo es.

Ahora bien, por otro lado, es preciso hablar de su alcance político, pese a que algunos puntos fueron abordados anteriormente, lo cual nos ayuda a comprender esta relación inmediata del cómic con lo político. Empero, todavía podemos exponer algunos aspectos más de esta problemática. Precisamente, si nos remontamos a sus orígenes con Töpffer, encontramos que sus trabajos no estaban desligados de la exposición de realidades sociales de la época, mas no como telón de fondo, sino como un elemento que entra en juego tanto con el desarrollo del personaje como de la situación narrada. En efecto, como bien se expone en el minucioso análisis que hace Kunzle (2007) a las historias de Töpffer, las obras del ginebrino expresan, de forma satírica, diferentes contextos en los que se vivía en aquel entonces. Las constantes alusiones a la sociedad burguesa y sus costumbres, los adelantos científicos de su época y su uso en las guerras de aquel entonces, así como el retrato de las figuras educativas y políticas son aspectos llevados a extremos absurdos, lo que nos muestra cómo el cómic entabló, desde sus primeras producciones, un fuerte nexo con la política. Por supuesto, la sátira gráfica no es una invención que podamos atribuir sólo a Töpffer, ya que en aquel entonces la caricatura política crecía en calidad y aceptación, con exponentes de gran talla, como el pintor inglés William Hogarth; empero, el gran aporte de

Töpffer, como destaca Kunzle, está en que, a diferencia de la caricatura, la narración por cuadros del ginebrino no ilustraba un momento preciso, sino que ilustraba todo un proceso del fenómeno que se criticaba, dando una mayor complejidad a la unión de texto y dibujo en su capacidad expresiva.

Con todo, esta conexión con lo político no sólo se restringe a la obra de Töpffer. A medida en que el cómic fue creciendo en su difusión y popularidad, esta conexión con la política continuó. Así, por ejemplo, tenemos el caso de *The yellow kid*, considerada la primera tira cómica impresa en periódico y, por tanto, de carácter masivo, así como también *The Katzenjammer kids*, otra de las primeras tiras cómicas de carácter masivo. Si bien están escritas de tal manera que suscite un efecto hilarante alrededor de los sucesos desplegados, esta clave de humor esconde una serie de enunciados que recorren la sociedad norteamericana. En este sentido, tras la dominante enunciación de un capitalismo que proclama la prosperidad como un ideal de vida de fácil adquisición, ambas tiras cómicas ponen de manifiesto unas fuerzas ocultas tras la cortina del *american way of life*, a saber, la precaria condición en la que viven los inmigrantes que han arribado a los terrenos estadounidenses, con la promesa de una mejor calidad de vida. Así, se expresa el funcionamiento de diferentes agenciamientos y axiomáticas que constituyen la sociedad norteamericana, funcionamiento que es llevado a los límites del absurdo. En efecto, los personajes viven sus aventuras, no con dichos elementos como un inerte escenario, sino dentro del funcionamiento de los mismos. Es decir, sus vicisitudes son producto de la manera como estos elementos funcionan, y ante los cuales logran sobrevivir mediante salidas cómicas. Podemos afirmar, sin duda, que estos personajes no son simples personajes, en la medida en que cada uno de ellos es a la vez las miríadas de voces excluidas o presas de tales agenciamientos. De ahí que el humor sea la manera de trazar una línea de fuga en cada episodio, bien sea de las diferentes

expresiones del sistema capitalista, o de la máquina burocrática, presente en *The Katzenjammer kids*.

Lo que queremos decir, con el repaso de estos ejemplos, es que el cómic produce enunciaciones nuevas que chocan con los enunciados que sostienen una sociedad, por lo que constituyen un agenciamiento colectivo de enunciación, dado que expresan potencias revolucionarias que habitan en la sombra, y que, a la vez, establecen condiciones revolucionarias para desordenar el agenciamiento imperante, mediante un ejercicio de devenires menores que son expresados: devenir inmigrante, devenir mujer (en el caso de los cómics que erigen personajes femeninos como superhéroes o protagonistas), y otros tantos devenires que se pueden encontrar tanto en los cómics tradicionales, como en los cómics llamados “novelas gráficas”. Así, por ejemplo, en *Fun Home*, de Alison Bechdel (2006), la situación vivida se conecta con un tema vigente, como lo es la sexualidad, en concreto, la homosexualidad, que debe mantenerse oculta para sobrevivir en la sociedad que expresa. En ese sentido, Bechdel expone el conflicto surgido entre un régimen de cuerpos que obedece al significante-patrón hombre (varón, heterosexual) y unas nuevas enunciaciones menores que son excluidas, a saber, las de las personas homosexuales. Dos enunciaciones, una de las cuales es marginal, opacada en las enunciaciones dominantes. En este devenir menor, devenir homosexual, Bechdel no habla desde su visión acerca de la homosexualidad, sino desde la vida de su padre, cuya homosexualidad permaneció oculta. Tampoco es una declaración de principios de una revolución en la sexualidad, sino que, al contrario, su obra expresa las condiciones de ser homosexual en una sociedad conservadora, con lo cual, podemos afirmar, el lector tiene un devenir que lo abre a diferentes modos de orientación sexual, y con ello, a conectarse con esas fuerzas que son marginales, para así cuestionar el sistema

de enunciados bajo los cuales ha vivido. Los enunciados, los significantes, el buen sentido, que sustentan una sociedad, comienzan a desmontarse. La vida se destraba de su aprisionamiento.

Así las cosas, podríamos adherirnos a la tesis de La Cour, y reafirmar que el cómic es una literatura menor. No obstante, una duda todavía debe ser resuelta, y es si podemos sostener que el cómic realmente sea una literatura menor, ya que consideramos que la propuesta de La Cour parece sintetizarse de esta manera: los cómics son literatura menor, sólo por ser cómics. Por supuesto, que, visto desde las características formales, no habría lugar a tal inquietud. Pero el punto álgido de una literatura menor, como lo fundamentan Deleuze y Guattari, no reside en asuntos estrictamente formales, sino que conecta con toda una propuesta política. En este sentido, para no ser reiterativos, una literatura menor desmonta agenciamientos que constituyen una molaridad, todo un régimen de cuerpos y de enunciaciones a los que se somete, en lugar de replicarlos mediante su representación. De suerte que, entonces, ¿todo cómic lleva a cabo este desmonte? Lo anterior también abre otra pregunta: ¿Hay cómics mayores? O mejor, ¿hay cómics que tienen un tratamiento mayor y cómics que tienen uno menor? Nuestra respuesta es negativa frente a la propuesta de La Cour; es decir, que el cómic *per se* no constituye una literatura menor, pues hay cómics que, como trataremos de exponer, tienen un tratamiento mayor, tanto en su contenido como en su forma, y que, por ello, antes de hacer una generalización radical, es menester un riguroso análisis del cómic que se escoja, lo cual nos lleva a concluir que algunos cómics pueden ser considerados literatura menor, mientras que otros, no.

Un primer argumento lo podemos circunscribir en su producción. Así, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el cómic se convierte en un producto de masas, al darse la publicación de *The yellow kid* en el periódico *New York World*, lo que dio lugar a publicaciones constantes de esta y otras historias. La producción del cómic comienza a tornarse industrial, pese

a que, en estas condiciones, se dio un desarrollo acelerado de las técnicas del dibujo y la creación de diferentes personajes e historias que abarcaban diferentes gustos, lectores y sectores sociales. Entonces, podríamos afirmar que la libre creación del historietista se ve, en cierta manera, condicionada por las exigencias del mercado, habida cuenta de que la grandeza del cómic estaba marcada por su capacidad de consumo. Entonces, más que producir enunciados nuevos, el contenido del cómic estuvo más bien ligado a crear productos que pudieran venderse en grandes cantidades. No es en vano que hubiese cambios en los formatos de su publicación, llegando a salirse de la sección de un periódico, para dar un salto a la aparición de los *comics books*, o que se diera el paso en sus narrativas, es decir, pasar de historias auto conclusivas, a episódicas, pues al provocar suspenso, la duda por saber que iba a pasar después, resultó ser un buen señuelo para aumentar las ventas (Peláez-Navarrete, 2014). Ahora bien, otro punto neurálgico consistió en el hecho de que, al volverse un producto industrial, los autores perdían los derechos sobre sus personajes, los cuales pasaban a ser propiedad de la empresa, cercenando con mayor fuerza la creatividad de sus creadores. Empero, quizás el golpe más significativo vino de parte de la censura, con la creación del *Comics Code Authority*, antecedida por denuncias a los cómics y su relación con el aumento de la delincuencia, que llevó a una investigación por parte del Congreso estadounidense en la que, si bien la industria del cómic fue absuelta de los cargos, sirvió de óbice para censurar el contenido de los cómics. De tal manera que, desde ese momento, los cómics debían llevar el sello de aprobación de la *Comics Code Authority*, sello que garantizaba que el cómic portador no desafiaba los buenos valores de la sociedad (García Ruiz, 2019). Las temáticas del cómic quedaban así reducidas a una serie de pautas establecidas, con lo que temas tabús, como la violencia, el sexo, la homosexualidad o el lenguaje soez quedaban excluidos⁴³.

⁴³ Esta censura no sólo operó en Estados Unidos. En países como España, la censura también fue impuesta, de manera que los cómics locales fueran directamente supervisados “de forma que los héroes representen los valores españoles,

A partir de lo expuesto, podemos apreciar una suerte de mayoría en el cómic. Naturalmente, no nos referimos a esta característica desde una perspectiva numérica, sino a una relación con el poder. Mas esta relación no está dada en la perspectiva de una minorización, sino todo lo contrario, en la manera como el cómic es capturado por el Estado, codificado en su producción y obligado a ajustarse al régimen de cuerpos y enunciaciones que sostienen un estado de cosas. Las líneas de fuga quedan bloqueadas, y la potencia creadora del deseo, reducida a la réplica de un régimen, una ideología o un sistema, tanto económico como político. De esta manera, los cómics per se no son una literatura menor, o, por lo menos, si en algún momento lo fueron, corren la suerte que Deleuze y Guattari (1978) anunciaron para la literatura menor, y es que, en algún momento, puede dejar de ese tratamiento minoritario de la lengua, para fungir como mayoría. Por supuesto, en la historia del cómic no cesaron los esfuerzos por zafarse de estos aprisionamientos, como fueron los *comics underground*, una iniciativa llevada a cabo por los artistas del cómic para explotar su creatividad, sin las ataduras de los intereses económicos ni la censura de un sistema político: simplemente, como la oposición de una lengua oprimida a una lengua opresora. Aun así, no podemos afirmar que el cómic sea por sí mismo una literatura menor: no cualquier producción de viñetas, imágenes y diálogos puestos en secuencia lleva forzosamente a pensar en una alternativa revolucionaria, como parece sustentar La Cour (2013, 2016). Insistimos: no es un asunto de formas, sino de contenido (si nos es permitido usar esta expresión), que desterritorialice una lengua, los convencionalismos; que produzca enunciaciones nuevas y colectivas, en lugar de replicar enunciados monofónicos, y que, gracias a sus enunciaciones, deshagan los significantes que

se respete una recatada moral, se repitan historias edulcoradas y no se traspasen una serie de líneas morales (...) los cómics extranjeros que consiguieron ser publicados en nuestro territorio sufrieron una censura posterior: los famosos retoques que afectaban tanto a los diálogos en caso de considerarse inadecuados, como a los propios dibujos” (García Ruiz, 2019, pp. 757-758).

estructuran un estado de cosas y produzcan efectos incorporales no producidos por la mayoría. En otras palabras, que exprese condiciones revolucionarias, no de permanencia de un statu quo.

Es en este sentido que no admitimos la generalización de La Cour. Además, hay otro corto argumento para reforzar el anterior, desde un punto de vista político, y es el ya mencionado sobre la producción de enunciados. Otra forma de comprender una literatura menor radica en este aspecto, y es que una literatura menor crea enunciaciones nuevas, no replica. Justamente, ahí también está su particularidad de expresar condiciones revolucionarias, pues los enunciados afectan las cosas, las altera, por lo cual desordena un estado de cosas. Así pues, no siempre los cómics expresan estas condiciones ni crean enunciaciones nuevas. Si atendemos a la advertencia de Deleuze y Guattari ya citada, sobre cómo al arte puede codificarse y ser restringido a unos intereses específicos, no es para menos que consideremos que los cómics no son la excepción. De hecho, similar advertencia también es insinuada por Umberto Eco (1984) en su análisis sobre algunos cómics, puesto que, al ser pensados como productos para un público masificado, y por tanto tomado como homogéneo, pueden servir de adoctrinadores de un sistema, de suerte que el individuo se transforma en un individuo heterodirigido al que se le inculcan una serie de deseos preconfigurados, y la manera de satisfacerlos. Por lo tanto, el cómic se vuelve una herramienta de una pedagogía paternalista consistente en la deshabitualización de la autorresponsabilidad, pues al lector “se le sugiere algo que otros han proyectado” (p. 276).

Pero la investigación de Eco no es la única que sostiene tal premisa. De hecho, para Herner (1979), el alcance masivo de los cómics (o “monitos”, como los denomina) es tan significativo que, a la par de consolidarse como un vehículo de enseñanza y transmisión de saberes y entretenimiento, también puede emplearse como un vehículo de adoctrinamiento de un pueblo. Ahora, que su trabajo se centra en mostrar cómo en México los cómics han favorecido la difusión

y acogida de la, en sus palabras, ideología imperialista estadounidense, no resta fuerza a su tesis central, que se orienta también en la misma dirección de Dorfman y Mattelart (2002), quienes analizan cómo, en personajes aparentemente inocentes, como el Pato Donald, de Disney, se asoma todo un discurso político y económico. Inclusive, no en pocos cómics se resalta el nacionalismo o se procura el rescate y conservación de los valores que una sociedad juzga como buenos. Cómics en los que un agente foráneo encarna el papel del villano, y que coincide con un discurso nacionalista defendido en tiempos de crisis de una sociedad determinada, como lo expone García Ruiz (2019) en su minucioso trabajo sobre los cómics producidos en periodos de guerra o también de tensión política, como en la Guerra Fría⁴⁴, periodo durante el cual, tanto Estados Unidos como la antigua Unión Soviética hicieron uso de los cómics para reforzar el discurso nacionalista, y alentar la lucha contra el enemigo, en cuyos casos respectivos eran los comunistas y los capitalistas. Por consiguiente, a pesar de que el cómic, al igual que el arte, ha sido “un medio para hablar de las costumbres, de la distinción o del poder (...) otras veces ha sido utilizada [la viñeta] como medio de difusión, publicidad y engrandecimiento del mismo” (Del Rosario, 2016, p. 52).

Quizás uno de los casos más notorios del uso del cómic como elemento propagandístico son los cómics de superhéroes, tan caros a La Cour (2013, 2016), quien, a pesar de intentar una lectura más políticamente favorable, no resulta convincente para desligarlos de su nexos con el poder. Tal fallido resultado es producto de la imposibilidad de despojar las figuras de los superhéroes de los contextos en que surgieron o de la carga moral que representan. Tenemos, por ejemplo, al Capitán América, que, como bien analiza García Ruiz (2019), tuvo su apogeo durante

⁴⁴ Al respecto, Fuchs, en su ensayo *Comics, Ideologie und Politik* (1977) realiza un sintético, aunque detallado análisis de la influencia de la ideología en los cómics, en el que, si bien uno de sus puntos centrales es la Guerra Fría y la caricaturización de la ideología soviética, también puede observarse la apelación al nacionalismo en muchos otros contextos.

la Segunda Guerra Mundial⁴⁵. Su nacimiento es bastante particular: un joven, con más bien precarias condiciones físicas, se convierte, de un día para otro, en un ser con poderes sobrehumanos, gracias a un experimento del gobierno estadounidense, dispuesto a intervenir en el conflicto bélico y liberar al mundo de las oscuras fuerzas del nazismo. No hace falta ser tan suspicaz para darnos cuenta del discurso nacionalista que lo atraviesa, que no sólo es el de hinchar los valores norteamericanos para hacerlos ver como los únicos posibles para garantizar la paz y prosperidad de la humanidad, sino también el hecho de hallar un mensaje subyacente más dicente aún: la superioridad científica de los Estados Unidos (pues es capaz de crear súper humanos) y su gran poderío, capaz de convertir en superhéroes a aquellos que luchan a su favor. Algo así como que, si se lucha en el bando de los “buenos”, se puede pasar de ser un individuo cualquiera, a alguien sobresaliente. No obstante, se puede objetar que, una vez acabado este episodio de guerra, este y otros superhéroes perdieron su vigencia, lo cual, hasta cierto punto, es acertado. Mas, en nuestro ejemplo concreto, durante la Guerra Fría sigue empleándose para luchar contra el comunismo, encarnación del mal del cual era necesario liberar a los ciudadanos norteamericanos: “El arma del Capitán – el escudo – representa la idea de que Estados Unidos no ataca de forma agresiva, sino que defiende de las nocivas ideas de gobiernos que caminan por la senda errónea” (p.17).

Justamente, la figura del superhéroe encierra varias problemáticas. Por un lado, su estrecha unión con el poder se encuentra muy marcada. En efecto, los superhéroes representan una serie de valores y virtudes muy marcados, con el fin de inocular un ánimo defensor del régimen que

⁴⁵ De hecho, no sólo fueron los superhéroes los únicos que encarnaban este mensaje patriótico, aunque sí los más populares. No obstante, personajes como Popeye o el Pato Donald también donaron su cuota patriótica, luchando contra las versiones estereotipadas y burlescas de los japoneses en el caso del primero, o contra los Nazis en el caso del segundo, apelando a un elemento nuevo, y es la ridiculización del poder, como señala Del Rosario (2016), aunque, en este caso, del poder “enemigo”. Claro está, no puede achacarse esta utilización propagandística sólo a los Estados Unidos, pues como analiza García Ruiz, también los otros países del bando contrario emplearon el cómic para tal fin.

protegen, y al mismo tiempo, de buscar que sus lectores se inspiren en estas figuras y quieran imitarlas, no tanto en su deseo por poseer súper poderes, sino por el fin que se persigue, y es la protección de un sistema social. De ahí que, por otro lado, remarquen un peligroso maniqueísmo, en el que “los buenos” luchan por el bien (el mundo ordenado de su sociedad y sus estructuras), mientras “los malos” luchan por desestabilizar este estado de cosas, lo cual da como resultado, que, como destaca Herner (1979), toda diferencia sea tomada como nociva⁴⁶. En términos deleuzianos, los villanos de las historias son los flujos que escapan a la codificación y deben, o bien ser codificados (el villano que se arrepiente de sus “fechorías”, que es perdonado y se vuelve un “buen ciudadano”) o bien ser destruido, pues atenta contra la codificación social. Y es que, tal como lo destacan Eco (1984), Herner (1979), Del Rosario (2016), Fuchs (1977) y García Ruiz (2019) entre otros, los superhéroes encarnan las virtudes que una sociedad aprueba y defiende, dentro de su realidad. Es decir, defiende unos regímenes de cuerpos y de enunciados, la mayoría de las veces con el añadido de que tales valores son universalmente buenos. El problema no es tanto, como lo plantean Loeb y Morris (2010), acerca de la necesidad de estas figuras para inspirar a los lectores lo mejor de sí mismos y luchar contra la adversidad, o Brenzel (2010), quien considera que los superhéroes representan esa lucha contra el bien y el mal que todos sostenemos, y que inspiran a buscar siempre el bien mayor, pues “todos los grandes superhéroes formulan para nosotros las preguntas importantes que debemos plantearnos acerca de nuestro poder y nuestras posibilidades de hacer el bien” (p. 246)⁴⁷, sino que el problema va más allá, a saber, ¿a qué está

⁴⁶ En este sentido, el cómic *X-Men*, de Stan Lee y Jack Kirby no deja de ser interesante, pues su historia gira en torno a los problemas que sufren los mutantes, quienes, por ser diferentes, son temidos y perseguidos por el resto de la humanidad, por lo que surgen dos facciones: los que encaminan sus esfuerzos por lograr cohabitar en calma con el resto de los humanos, y los que proponen la erradicación de la humanidad y crear una comunidad universal de mutantes. El núcleo central es la discriminación y marginalidad a la que son sometidos los “diferentes”, que puede verse como una transformación del régimen de cuerpos y de enunciados, por un lado, y por el otro, la imposición de nuevos regímenes.

⁴⁷ No obstante, la reflexión final de Brenzel no deja de ser llamativa, pues considera que, frente a la pregunta por el bien, la respuesta está en poner nuestras vidas en la exploración de posibles respuestas a esta inquietud. Es decir, no

sujeta esa idea de bien? En otras palabras, más acordes con Deleuze, no se trata simplemente de retratar el dispositivo o agenciamiento, sino de ver cómo funciona, qué produce, a qué intereses obedecen. Sin querer extendernos, traemos a colación el ejemplo de García Ruiz sobre los cómics del Tercer Reich y su visión del bien y del mal, que más que cómics, eran animaciones y caricaturas publicadas en *Der Stürmer*, que alentaban la violencia antisemitista; así,

la maldición judía consistía en que cada niño judío crecería hasta convertirse en un judío adulto (...), motivo más que justificado para despeñar a un judío, ya que él le desea el mismo destino al ario (...) y es que allí donde gobiernan los judíos, la libertad no es más que un sueño vacío (pp. 746-747).

Claro está, no toda la réplica de enunciados está a cargo de los superhéroes, pues, aunque son los más populares, el cómic no se reduce a ellos. En cierto modo, algunos cómics han reproducido estereotipos sobre minorías, es decir, sobre aquellos individuos diferentes al metro-patrón, en este caso, el hombre blanco europeo que señalan Deleuze y Guattari. Podríamos traer a colación la controvertida historieta *Tintín en el Congo*, de Hergé, cuyo caso es bastante conocido por la representación que hace de la esclavitud a la raza negra⁴⁸, o en Latinoamérica, las historietas

asume que se deba aceptar sin más una idea de bien, sino explorar, indagar, experimentar. Ahora bien, nuestro pequeño análisis del superhéroe se ha centrado en la imagen del superhéroe de los cómics tradicionales, ya que representan mejor la estereotipación y el adoctrinamiento que han llevado, en muchas ocasiones, a que el cómic sea una literatura mayor. No desconocemos en absoluto el giro que han dado estos personajes en nuestra era, en la que la planicie de sus historias y personalidades se ha dejado de lado. Del grito de batalla de Superman, “a luchar por la justicia”, se ha pasado al cuestionamiento por la justicia, es decir, la justicia según quién, o cuestiones acerca del bien y del mal, como se puede apreciar en *Watchmen*, de Alan Moore.

⁴⁸ Este caso es bastante particular. Publicada entre 1930 y 1931, periodo en el que el Congo se halla bajo la tutela de Bélgica, *Tintín en el Congo* refuerza la imagen que en ese entonces se tenía de la población africana: perezosos, ignorantes, con pocas capacidades cognitivas, y quienes, a sí mismos, se hacen llamar “negritos”, apelativo con el cual eran conocidos por la población belga. En esta historieta, Tintín, protagonista blanco, termina por convertirse en el héroe que soluciona conflictos internos entre diferentes tribus, a tal punto que sus habitantes terminan por erigir un tótem suyo y de su perro, Milú, al que adoran. En este sentido, esta historieta transmite un mensaje preciso: el colonizador es el salvador del colonizado, a lo que podemos sumarle la supremacía del europeo frente a la estulticia y casi salvajismo del africano. Y es que, como reconociera el propio Hergé, citado por Gual Boronat (2011), su historieta fue dibujada a partir de los comentarios que circulaban en la sociedad belga de su época. A esto se suma que fue

de *Memín*, de Yolanda Vargas Dulché, que replica los estereotipos de esta misma minoría y que fueron aceptados por la sociedad mexicana de aquel entonces. Pero quizás el caso menos conocido, pero que resulta más llamativo, es el de las tiras cómicas del estadounidense Jack Chick, en las que se representa la población homosexual como seres endemoniados y en las que se aboga por una sociedad cristiana. Lo llamativo de este caso es que las historietas de Chick se encuentran recogidas por el *Smithsonian Museum* como uno de los grandes productos de la cultura popular de este país.

Los ejemplos anteriores no indican que, necesariamente, los cómics sean por sí mismos formas de replicar un orden político o una visión ideal de la sociedad. Es decir, no puede inferirse de allí que los cómics sirvan sólo para la transmisión de enunciaciones y consignas de un status quo que deba mantenerse, pues hubo movimientos alternativos en la creación de cómics que sí lograron constituirse como agenciamientos colectivos de enunciación, por cuanto expresaban distintas potencias y voces excluidas del orden imperante, y motivaron cambios en un estado de cosas, o que, por lo menos, ayudaron a desmontar poco a poco un sistema. Los *comix underground* en Estados Unidos son ejemplo de esto. Con todo, lo que queremos destacar aquí es cómo los cómics pueden pasar de un tratamiento menor a uno mayor, y, a su vez, volver a tener un tratamiento menor, que es producto del ánimo y de la creatividad de sus autores, quienes deciden explorar tanto nuevas técnicas como nuevos contenidos, tal como destaca McCloud (2016). De ahí que podamos también enfatizar en que la conclusión de La Cour (2013, 2016) no sea muy acertada, por cuanto no todo cómic es, por sí mismo, una literatura menor, sino que, más bien, nuestra conclusión sea que no todo cómic es literatura menor, y que es necesario analizar, más que su forma, su contenido. Es claro que La Cour acierta en que la imposición de un nuevo producto que

elaborada por petición de su editorial, lo cual implica, como apunta Gual, que, en ese entonces, gran parte de la creación del cómic era controlada por las grandes editoriales, las cuales dejaban de lado la autonomía del autor.

pretenda alejarse del cómic, como lo es la novela gráfica, es una manera de anclarlo a los cánones y valores dominantes, es decir, de reterritorializar una expresión artística que, a pesar de sus capturas, ha trazado sus líneas de fuga desterritorializantes, por lo que, afirmamos junto con ella, que la novela gráfica es un cómic que ha encontrado otro desarrollo en su creación. Mas, insistimos, los devenires menores del cómic no son atribuibles sólo por su naturaleza, sino por ser el ejercicio creativo que hace un autor para abrirse a nuevas experimentaciones de formatos y temáticas.

Hechas las salvedades mencionadas, podemos concluir que, si consideramos al cómic como literatura menor, la pretensión de un producto nuevo y distanciado, como la novela gráfica, se torna innecesaria, pues aceptarla, implica la incompreensión de una manifestación del arte contemporáneo. La separación radical del cómic y la novela gráfica reduce la gran capacidad del cómic de desarrollarse bajo sus propias dinámicas, pues lo reduce a una mera manifestación de una lengua mayor, a un discurso dominante que imposibilita, a quien lo produce, de servirse de este como vehículo que puede permitir vislumbrar líneas de fuga, nuevos mundos y nuevas realidades frente a la estriada y capturada realidad del mundo contemporáneo.

Por otro lado, abordar el cómic, e incluso la novela gráfica, entendida en su extensión del desarrollo del cómic, como “literatura menor”, permite la posibilidad de que, a través de obras producidas en este género híbrido, el buen sentido y las consignas, producidos y extendidos por el *statu quo* actual (el Estado onnipresente, la sociedad de consumo, la ideología del crecimiento económico, etc.) se fracture. En efecto, queda abierta así la posibilidad de que, dada su particular naturaleza híbrida y su rápida aceptación masiva, obras producidas en su género, resquebrajen estas estructuras expresadas en gran parte de las

manifestaciones artísticas tradicionales. El cómic podría así revolucionar la concepción tradicional de arte, cuyas fronteras se encuentran demarcadas de forma rígida, y podría potenciar nuevas formas de expresión a partir de su marginalidad. Por ello, es importante resaltar su carácter marginal, pues es desde allí que ha conquistado su legitimación, sin verse en apuros por adoptar el lenguaje de lo que podemos denominar como artes mayores.

En síntesis, la comprensión del cómic y la novela gráfica como “literatura menor” abre la posibilidad de que puedan valer como expresiones que, al desterritorializar las expresiones artísticas tradicionales, permiten el replanteamiento mismo de la pregunta acerca de qué se entiende por arte pictórica, por literatura y, en sentido más amplio, por arte en general. Y, más aún, permite la producción de nuevas enunciaciones que lleven a tener una lectura distinta de la realidad o de un acontecimiento, lecturas que podrían desarmar un agenciamiento estratificado sobre un plano social, y abrirlo a nuevas conexiones, a nuevas alternativas que posibiliten nuevas poblaciones, nuevas ideas, nuevas expresiones de la vida que otrora se encontraban ocultas o eran inexistentes (por cuanto eran marginales al statu quo), pues si bien no necesariamente implican una repercusión directa en la realidad, sí pueden sentar las bases para que un régimen de cuerpos y de enunciados, el agenciamiento maquínico de cuerpos y el agenciamiento colectivo de enunciación, sean sacudidos.

Ahora bien, la pregunta que nos resta responder es si la así llamada “novela gráfica” en Colombia ha tenido un tratamiento menor, con relación a la temática del conflicto armado. En este sentido, indagaremos si en una serie de obras escogidas hay una producción de enunciados nuevos que permitan lecturas distintas en torno a este hecho histórico, diferentes a las versiones oficiales.

3. Novela gráfica colombiana y conflicto armado

Hasta este punto, hemos expuesto las características principales de lo que Deleuze y Guattari consideran que es una literatura menor, y los principales motivos por los cuales podemos sostener que el cómic pertenece a este tipo de literatura. No obstante, no está de más reiterar que, más que modelos o categorías en los que se clasifica la literatura, se trata de dos tratamientos dados a una lengua, uno de los cuales procura su estandarización y reglamentación con pretensión de universalidad e inmutabilidad, mientras que el otro se centra en reconocer y hacer de la lengua un ejercicio basado en la constante variabilidad. Aun así, tampoco se trata de pensar en estos dos tratamientos como si fueran dos ejercicios aplicados aisladamente en una lengua. En cierto sentido, no existe tal división absoluta, pues ambos tratamientos se entrecruzan. Es decir, todo ejercicio mayor de la lengua presupone una lengua de la cual extrae las variables, para convertirlas en constantes, reglamentarlas, universalizarlas en estructuras, sentidos y significantes, toda vez que el ejercicio de minorización de la lengua implica tomar estas constantes y ponerlas en un ejercicio de variación continua. Así, en lo mayor se encuentra lo menor, y lo menor requiere de lo mayor, para así hacerlo devenir menor.

Ahora, más allá de este terreno lingüístico, lo mayor y lo menor están estrechamente ligados con la política, en la medida en que, para Deleuze y Guattari, como tratamos de exponer, la lengua es un asunto político, lo cual nos lleva a orientar el análisis en otra dirección. Es decir, una lengua, su uso, sus expresiones y demás no pueden entenderse desde una pretendida pureza de ella misma, pues una lengua expresa elementos que se encuentran más allá de la lengua misma. En este sentido, una lengua remite a realidades sociales, políticas, económicas, históricas, entre otras. Esto es, como veíamos, que toda lengua remite a unas prácticas sociales, a un orden del

mundo que se trata de difundir, un estado de cosas. En otras palabras, de lo que se trata es de estudiar el agenciamiento que se expresa en una lengua. De ahí que podamos vislumbrar una de las caras del agenciamiento: el agenciamiento colectivo de enunciación, que bien puede entenderse como toda esa colectividad de multiplicidades que se expresan, así como también la manera en que se expresa a una colectividad, lo que, en términos sociales, podría ser la manera como se ajusta la expresión colectiva a unas formas dadas que remiten a un agenciamiento maquínico de cuerpos, es decir, las relaciones entre cuerpos que se instituyen en un plano social, los regímenes que los atraviesan, los forman. En síntesis, nos referimos al sistema de consignas que remite a un orden, los significantes que estructuran, los sentidos que conducen y encausan la vida.

Así, retomando la distinción entre mayor y menor, podemos entender que se trata de un asunto político. Por ello, debemos insistir en unas precisiones concretas. En primer lugar, que esta distinción no se ajusta a criterios cuantitativos, sino a ejercicios del poder, en la medida en que lo mayor es un ejercicio de poder que se impone y formaliza la vida de los integrantes de un plano social, mientras que lo menor es todo aquello que se escapa de, huye de, o resiste esta formalización. De ahí que la definición de literatura menor que nos brindan Deleuze y Guattari (1978), a saber, la literatura que hace una minoría dentro de una lengua mayor, pueda entenderse como la expresión, en principio literaria (aunque extensible a otras formas artísticas), que una minoría, que en cierto modo rompe las pautas y los cánones de un agenciamiento que se cierra y endurece sobre un plano social, hace en su interior, para abrirlo, desterritorializarlo, trazar una línea de fuga a través de la cual escapen sus contenidos, sin un objetivo predefinido como punto de llegada. En otras palabras, consiste en abrir el agenciamiento desde el agenciamiento mismo, llevarlo al extremo sus formas de expresión para descodificarlas y así crear condiciones para nuevas expresiones, nuevos contenidos. Así, es crear condiciones revolucionarias, mas no una

revolución, pues esta última constituye un punto de llegada, un punto final a un proceso de creación siempre abierto, o si se quiere, la sustitución de un régimen por otro.

Sin embargo, es preciso hacer una pequeña pero importante acotación sobre el alcance del término minoría que, en esta primera alusión, no es bastante claro. Y es que, si bien se menciona tal concepto, Deleuze (2017) advierte que el término minoría no es el adecuado, por cuanto esta se trata de un subconjunto dentro de la mayoría, construido a partir de la oposición a los criterios de esta. En otras palabras, un subconjunto determinado por los criterios que la mayoría, el conjunto, establece como lo que le es ajeno, de suerte que, en este sentido, la minoría se erige de acuerdo con los parámetros de la mayoría, por lo cual la minoría se remite a esta como condición de posibilidad. En palabras del propio Deleuze: “¿Qué es una minoría? Es un subconjunto. No es difícil. ¿Cómo se define el subconjunto? Por oposición a los criterios de mayoría” (p. 410). Así pues, si tomamos la definición de literatura menor tal como aludimos inicialmente, se trataría de esa literatura que hace una minoría dentro de los criterios que la mayoría establece para reconocérsele como minoría. Por ejemplo, una literatura feminista que se hace con los criterios y categorías mayoritarios acerca de lo que es ser mujer, o sea, desde los significantes que determinan ser mujer. Asimismo, la minoría, como subconjunto, implica que ella misma se rige por los criterios que toma en oposición a la mayoría, algo que desemboca en la creación de unas categorías o subcategorías que deben seguirse para considerarse minoría. Por ejemplo, construir un modelo de lo que es ser judío, que englobe a los judíos en unos rasgos generales, por lo cual, una literatura menor no sería considerada como tal, si no se ajusta a esos parámetros. Por ello, una literatura menor tampoco es aquella que se hace en dialectos, patois o formas similares que conquistan una cierta mayoría al constituir para sí unas constantes y reglas fijas de expresión, sino más bien es aquella que se hace a través de un devenir menor en el que entra la lengua mayor. De ahí que,

entonces, las lenguas menores no son las que hablan las minorías, y por ello, una literatura menor no es la que está escrita en estas lenguas, sino más bien aquella que trazan ese devenir menor de la lengua mayor: “Lo mismo sucede con las lenguas menores: no son simplemente sublenguas, ideolectos o dialectos, sino agentes potenciales para hacer entrar la lengua mayor en un devenir minoritario de todas sus dimensiones, de todos sus elementos” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 108).

Así, también, podríamos decir que lo relevante no son las minorías, sino el devenir menor, como movimiento que es trazado. No es de extrañar, entonces, que Deleuze se refiera a lo minoritario, y no a la minoría, como el eje de estos devenires: “Un movimiento minoritario es entonces el trazado de una línea de fuga. Y esto es exactamente lo mismo que decir que es el trazado de la línea de fuga (...) No está ya hecho” (Deleuze, 2017, p. 411). Por consiguiente, reiteramos, una literatura menor habría de entenderse como aquella que traza líneas de fuga, devenires, y, en este sentido, trastoca los agenciamientos y los abre a nuevas conexiones, que, aun cuando se den en la literatura, también impactan sobre la realidad, en la medida en que abren nuevas posibilidades de enunciaciones, lecturas, apreciaciones que no están contempladas dentro de lo mayoritario, pues en él todo es homogenizado y estructurado a partir de un modelo o parámetro.

Justamente, como se exponía en el capítulo anterior, los cómics pueden tomarse como un caso de literatura menor, aunque, por supuesto, no en su totalidad, pues ciertos cómics funcionan como replicantes y difusores de los componentes de un statu quo que se busca defender. No obstante, podríamos admitir que, con relación a los cánones artísticos tradicionales, la aparición del cómic fue un punto de ruptura que originó un medio de expresión cuyos alcances, incluso hoy en día, han sido cada vez más amplios. No en vano, gracias a su rápida difusión, así como a la subestimación que, incluso, todavía cargan, se han apropiado también de temas que otrora eran

considerados exclusivos de una élite académico-artística, lo que ha propiciado nuevas apreciaciones a dichas temáticas y su acercamiento a un público masivo que tampoco ha escapado al menosprecio de tales clases. En cierto modo, los cómics han servido para desterritorializar el concepto de arte, replantearlo, abrirlo a nuevas transformaciones, así como también para generar nuevas miradas sobre algún fenómeno, y nuevas enunciaciones que han roto con las dominantes, como ha sido el caso de la revolución femenina, la lucha contra el racismo y los estereotipos raciales, sexuales, de género, entre otros, pues, aun cuando es demasiado pretencioso asumir que estas luchas se debieron y obtuvieron un gran desarrollo únicamente por su aparición en los cómics, sí puede afirmarse que los cómics fueron de gran ayuda en estas transformaciones sociales.

En este sentido, podríamos afirmar que los cómics no son sólo entretenimiento, sino que, por el contrario, han servido para deconstruir categorías y enunciados entretreídos en una narración homogenizante que trata de integrar la heterogeneidad en su interior. De hecho, podemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿Qué papel ha jugado la novela gráfica⁴⁹ con relación al conflicto armado colombiano? La pregunta podría parecer desatinada, mas consideramos que es válida, dado que tratamos de indagar ahora si el conflicto armado, que durante muchos años ha vivido Colombia, puede tener lecturas provenientes de la novela gráfica. En un sentido muy general, podríamos indagar en la importancia histórico-política del cómic en una sociedad, y para ello podríamos destacar su papel activo en la conservación de la memoria, como bien apuntan Moreno (2016) y Mejía (2001), la cual se puede reconstruir con la creación de cómics, para, de esta manera, sacar a la luz vivencias y experiencias por las que pueden atravesar, o han atravesado, países en situación de conflicto (Montenegro, 2012), en la medida en que el arte, como sostiene

⁴⁹ Como ya hemos reiterado, tomamos el término “novela gráfica” como sinónimo de cómic, puesto que, en últimas, no deja de ser un cómic, ya que no encontramos diferencias profundas entre ellos, que nos lleven a pensar que son algo absolutamente distinto, posición que compartimos con Gómez y Rom (2012).

Rodríguez (2017), elabora nuevos modos de contar las cosas. Así, el cómic, en su desarrollo, se fue configurando como “un artefacto de memoria colectiva capaz de transmitir las preocupaciones propias de artistas que impregnan su obra de una mirada responsable con el entorno” (Souto y Martínez Rubio, 2016, p. 2).

Mas no podemos pretender que el cómic sirva de testimonio, ni reducir su potencia a una subjetividad propia del artista. En efecto, como expone Chirolla (2010), el arte no tiene un poder declarativo, no sustituye ni habla en nombre de una víctima; más bien, el arte lleva a que se haga enunciable lo que no lo es, sustrae esas potencias intensivas y esquivas al discurso, al orden tradicional del habla, del relato. Por ello, tampoco representa el conflicto: su foco es hacer perceptible aquello que no lo es, esas potencias expresivas no contempladas en el logos, y que se encuentran en la *foné*, la voz pura e intensiva. De ahí que sea resistencia, resistencia al dolor, a la muerte, al olvido. Tampoco es un asunto de la mera subjetividad del artista. Como bien nos expresa Deleuze (1996), no se escribe desde los miedos, recuerdos, o lutos propios: la literatura, el arte, es un devenir pueblo: “En este sentido, a través de esta resistencia común, habría en el pensador, filósofo o artista, un devenir que lo vincula a un pueblo, un devenir-pueblo del pensador. Es una cuestión de devenir y no de identificación” (Chirolla, 2010, p. 192).

Así pues, el cómic, como arte, en el caso del conflicto armado, ni explica ni expone ni se constituye como parte de una narrativa oficial sobre este fenómeno. Más bien, como hemos sostenido, las novelas gráficas sobre el conflicto armado enuncian esas potencias, esas intensidades, una enunciación que, como enunciación, no comunica ni informa, no replica las categorías ni los significantes que unifican en un solo sentido las múltiples voces que confluyen en esta confrontación. Las enunciaciones, las nuevas enunciaciones que mencionábamos con relación a la literatura menor, podrían rastrearse en el cómic, reemplazadas por intensidades ahora

anunciadas, que en absoluto pretenden repetir las ideas manidas que sobre el conflicto armado se han convenido, pues el arte no es una convención, un acuerdo, un eco de lo que se suele decir. De ahí su diferencia con la narrativa histórica, la cual, según Garavito (2018), constituye una suerte de dispositivo de poder que se apropia de las singularidades del corpus social y les da una forma, una unidad y homogenización a dicha diversidad, basándose en la estructuración de los acontecimientos en enunciados, en una narración: “Se llama narración la articulación de hechos, de acciones, percepciones, afectos, modelos teóricos en un solo encadenamiento discursivo (lo vivido por un pueblo” (p. 131). Esta estructuración, asimismo, se ajusta y responde a modelos, a verdades, y, en cierto modo, se trata de la diseminación de una narrativa de poder, de la narrativa del colonizador, de la voz única que busca apagar las otras voces y resonar sobre ellas.

De esta manera, gracias a las novelas gráficas, pueden desmontarse las versiones oficiales y los discursos que se estructuran sobre el conflicto armado en Colombia. En este sentido, podríamos afirmar que la novela gráfica sobre el conflicto armado constituye una máquina de guerra. Este concepto, caro a la filosofía deleuzo-guattariana, será tratado con mayor profundidad más adelante. No obstante, podemos acercarnos a la relación de la máquina de guerra y su relación con el arte, a partir de unas ciertas generalidades. La primera, y más fundamental, es que la máquina de guerra no tiene por objeto la guerra. Es más bien, como sostienen Santos Costa y Brito (2018), una resistencia a un modo institucional de conducir la vida, mediante la creación de nuevas oportunidades de existencia, o lo que es igual, una forma de resistencia para no dejarse capturar por el Estado ni por los códigos sociales, a través de la producción continua de líneas de fuga, por lo cual puede decirse que es sustancialmente una resistencia creadora.

De ahí que no sea necesariamente una máquina establecida en la batalla violenta, sino en la creación, creación cuya función es “ser un desestabilizador permanente de la cultura oficial y

sus jerarquías” (Sosa, s.f., p.10). De tal manera, la literatura pueda tomarse como una máquina de guerra, como argumenta Marques (2009), en la medida en que la literatura traza líneas de fuga, abre devenires y libera afectos y perceptos, fuerzas que son impersonales y carentes de formas. Empero, es preciso aclarar que no toda literatura, ya que, en sentido estricto, puede haber una literatura que, por el contrario, replique la forma Estado, los códigos sociales y las jerarquías. Es decir, una literatura mayor. Así, una literatura menor es una máquina de guerra, pues gracias a las líneas de fuga y devenires que produce, propone las condiciones revolucionarias para nuevas creaciones que escapen de la forma Estado. Para Deleuze y Guattari (1994), es claro que existe una ciencia de Estado que sirve a sus intereses de captura, y otra ciencia nómada, sin ningún objetivo preestablecido, insinuando, de la misma manera, que igual puede darse con el arte y la literatura. No debe tomarse, sin embargo, que por literatura mayor sea una literatura de ideología. Por supuesto, sería una literatura mayor, pero no la única. Habremos de acotar, entonces, que, antes que ideología, es una literatura de Estado, entendiendo por este una forma de interioridad que es tomada como paradigma, modelo, según la cual pensamos habitualmente: “El pensamiento ya se ajustaría de por sí a un modelo que toma prestado del aparato de Estado, y que le marcaría fines y caminos, canales, órganos, todo un organon” (Deleuze y Guattari, 1994, p.380). Así, más versar sobre una ideología, las expresiones de lo mayor replican esta forma Estado, mientras que las de lo menor provocan las rupturas con este modelo y proponen condiciones revolucionarias, o, lo que es igual, liberan las expresiones y el pensamiento de la sujeción a dicho modelo.

De esta manera, en los siguientes apartados se sostendrá la tesis anteriormente expuesta, a saber, que las novelas gráficas sobre el conflicto armado colombiano son, en efecto, una literatura menor, no sólo por lo dicho en el párrafo precedente, sino también porque estas, si cabe ceñirnos a los criterios que se reseñaron en el capítulo anterior, acerca de las características de una literatura

menor, cumplen con cada uno de ellos. Si son una literatura hecha con una lengua mayor devenida menor, si guardan una conexión inmediata con lo político, y si son un agenciamiento colectivo de enunciación son las pautas que nos orientan en este proceso, cuyas conclusiones en este momento aún pueden ser prematuras. Asimismo, sin detrimento de este examen, procuraremos extraer de ellas lecturas sobre el conflicto armado colombiano que, consideramos, suelen pasar inadvertidas en las grandes teorizaciones y relatos que sobre él se han construido. De la mano de Deleuze, y también de Guattari, nos adentramos en este ejercicio de análisis y lectura, cuyo fin dista de elaborar una suerte de análisis universal. Se trata, entonces, de una lectura a partir de otra lectura, de las voces expuestas en un género que, pese a su autonomía conquistada, no deja de lidiar con la exclusión de sus aportes. Para ello, se tomarán una a una las novelas analizadas, en un viaje particular por sus páginas y sus contenidos, no sin antes advertir que no es nuestro objetivo hacer un recuento detallado de las causas o de las etapas históricas que ha transitado el conflicto armado de nuestro país.

3.1 *Tanta sangre vista: Aparato de captura vs. Aparato de captura*

Quizás una de las grandes dificultades a la hora de analizar el conflicto armado colombiano, radique en la ausencia de una definición que sirva como marco para un estudio pormenorizado de este fenómeno. No es para menos, pues la complejidad de cualquier conflicto armado dificulta que este sea subsumido en una suerte de definición universal, que desconozca las particularidades con las que este se presenta en cualquier lugar. En otras palabras, consideramos que no es posible estandarizar las dinámicas de dicha situación, con el presupuesto de que este se presenta por igual en todos los pueblos. Empero, los intentos por lograr una aproximación a una definición que

cumpla con tal característica no han sido pocos. Es el caso de Bouthol (1971), quien, bajo el entendido tácito de que todo conflicto armado es una guerra, propone un modelo de estudio sobre esta.

Así pues, el objetivo del sociólogo francés es estudiar la guerra con el rigor que ella merece, lejos de los viejos análisis, que concebían la guerra, no como un fenómeno, sino como una técnica o incluso un arte. Pero esta pretensión puede encontrar algunos obstáculos, como:

1. La pseudoevidencia de la guerra: la ilusión de conocer la guerra de una manera directa, de una forma inmediatamente intuitiva, que vuelve inútil la reflexión y las investigaciones sobre ella. En gran parte, es el resultado de un acostumbramiento que nos viene dado desde la niñez, con los relatos sobre guerras, que se resaltan más en las obras literarias, y que nos despojan del asombro hacia ella.

2. La dependencia absoluta de la guerra a nuestra voluntad: la ilusión de que la guerra, por tratarse de un fenómeno inmediatamente consciente, es, a causa de ello, un fenómeno del todo voluntario. Por supuesto, la guerra es consciente, pues cada conflicto tiene un comienzo y un final que están rodeados de deliberaciones y discusiones. Sin embargo, Bouthol considera que los impulsos que originan la guerra, guardan relación con ciertas modificaciones de las estructuras de la sociedad, y no obedecen simplemente a un carácter individual y sus deliberaciones.

3. El ilusionismo jurídico: derivado del anterior, consiste en creer que la guerra puede ser prohibida sólo a través de medidas legales y coercitivas que encaucen la voluntad. Se refiere, en concreto, al Derecho Internacional.

De la misma manera, señala otro obstáculo que desvía las reflexiones e investigaciones sobre la guerra. Es la preocupación terapéutica. Si tomamos las primeras reflexiones sobre la

guerra, estas iban encaminadas, más que en analizar la guerra, en poner fin a los flagelos que ella trae, por lo que suelen caer en lo que Bouthol llama “camino del mínimo esfuerzo” (p. 23) y que son de varias clases, como la posición fatalista (la guerra es un mal incurable, cuando no providencial), o la patología social (las guerras son especies de equívocos lamentables, accidentales, esporádicos, sorprendentes, como enfermedades del cuerpo social, pero superficiales y evitables).

De la mano de estas críticas, aparecen lo que él llama “Teorías unilaterales”, que consiste en escoger, “entre las causas o los numerosos motivos de las guerras, uno de ellos y promoverlo al rango de causa universal” (p. 24). Podría decirse que consiste en reducir la causa a una sola y universalizarla, cuando en realidad Bouthol considera que son muchas: “Todas las guerras son, a la par, políticas, religiosas, demográficas, y económicas” (p. 25). El problema de esta pretensión es que, dado su reduccionismo, estructura planes de paz basados únicamente en la causa que consideren universal, con lo cual, si bien pueden funcionar, lo hacen sólo en relación con esa causa, olvidando las demás y, por tanto, dejando la puerta abierta a la reaparición de la guerra.

Con todas estas observaciones, Bouthoul considera que la guerra debe estudiarse como fenómeno, con una visión científica y objetiva. Para ello apela a un neologismo: la polemología, que puede definirse como “el estudio objetivo y científico de las guerras, cual fenómeno social susceptible de ser observado como cualquier otro” (p. 16). Con base en su definición, Bouthol destaca una serie de pasos metodológicos que deben tenerse en cuenta para llevar a feliz puerto el estudio de la guerra. Ellos son: 1) Descripción de los hechos materiales; 2) Descripción (pura) de los comportamientos psíquicos (la intencionalidad, la pregunta del por qué luchan); 3) Primer grado de explicación (se trata de la explicación que dan a una determinada guerra, no ya quienes la hacen, sino quienes se han ocupado de ella, es decir, los historiadores); 4) Segundo grado de la

explicación: opiniones y doctrinas de las guerras en general (relato de los juicios emitidos sobre la guerra en general, las hipótesis filosóficas, etc); 5) Elección y reagrupación de los hechos (la elección que el investigador, fiel a la objetividad, haga de los hechos); 6) Hipótesis sobre las funciones (entrever cuáles pueden ser las funciones que desempeñan las guerras en los equilibrios sociales); 7) Hipótesis sobre la periodicidad de las guerras (como hecho social, las guerras tienden a repetirse. En esa medida, es procurar hallar un patrón que visualice el ciclo de su repetición); 9) Tipología de las sociedades y de las guerras (clasificación de las guerras, de acuerdo con sus elementos y combinaciones).

A partir de todas las consideraciones anteriores, Bouthol propone un concepto de guerra, como punto de partida para su *polemología*. Para ello, primero destaca una serie de características que la diferencian con la difusa noción de lucha. Así, se encuentran el carácter de cooperación y ayuda mutua que ellas despliegan, su carácter de fenómeno colectivo (los actos de violencia individual no se consideran guerras), su fin (que la relaciona con un grupo político), su modo (ser una lucha a mano armada) y su carácter jurídico y organizado (no hay guerra que no sea regida por reglas más o menos precisas, por un Derecho formal o consuetudinario). De esta manera, concluye que la guerra es “la lucha armada y sangrienta entre agrupaciones organizadas” (p. 50), con lo cual indica que, para que pueda aplicarse el nombre de guerra a la lucha armada, “debe ser sangrienta, es decir, implicar combates y víctimas” (p. 51). Esta definición la amplía, diciendo que la guerra es una forma de la violencia que tiene por característica esencial

ser metódica y organizada por lo que respecta a los grupos que la hacen y a las maneras en que se desarrollan (...) limitada en el tiempo y en el espacio, así como sometida a reglas jurídicas particulares, extremadamente variables, según los lugares y las épocas (p. 52).

Empero, la propuesta de Bouthol, si bien marca unos lineamientos al momento de estudiar una guerra, parece enmarcarse aún en una metodología cuyos pasos podrían no ser suficientes cuando se trata de una guerra de carácter irregular; es decir, la *polemología* podría aplicarse al concepto de una guerra en su sentido más tradicional, a saber, la guerra entre Estados, y no a los conflictos armados que se dan en el interior de un mismo Estado. En otro intento de estudio sobre la guerra, Kalyvas (2006) se enfoca en las guerras civiles, las cuales parecen acoger mejor, de manera conceptual, a los conflictos armados como el nuestro, y a las cuales define como una confrontación armada, militar, al interior de un Estado y cuyas partes se encuentran sujetas a la soberanía de este. En su análisis, Kalyvas (2009) advierte que el tratamiento homogéneo a través del tiempo y del espacio, que se le ha dado a las guerras civiles, omite el examen y la evolución que estas presentan en diferentes periodos, lo cual ha llevado a que fenómenos como insurgencia, guerra civil o revolución sean tomados como sinonimia, sin atender a las particularidades que los puedan diferenciar, si bien puedan ser matices de guerras civiles⁵⁰. Ahora bien, frente a los conflictos armados latinoamericanos surgidos a partir de 1950, destaca tres mecanismos que los caracterizaron, a saber:

1. El apoyo material de potencias extranjeras, sobre todo de aquellas de gobiernos comunistas, que bien proveían de armas o de adiestramiento militar e ideológico mediante redes supranacionales que permitían esta colaboración.

2. El fuerte arraigo en unas creencias, enfatizadas sobre todo en los cuadros medios (punto clave en la relación entre los altos mandos de los grupos subversivos y el pueblo), y entre las cuales destaca la ideas de un cambio radical, en oposición a un modelo hegemónico, que servían de motivación individual y colectiva para la realización de dicho cambio, basado generalmente en la

⁵⁰ De hecho, Kalyvas (2007) sostiene que, todo conflicto al interior de un Estado, al hacer uso de las armas o al apelar a una confrontación armada entre dos organizaciones, es ya una guerra civil.

lucha armada, la organización disciplinada y jerárquica, así como también del correcto aprendizaje en el manejo de tecnologías de combate y de la doctrina orientadora, considerada verdadera y emancipadora.

3. Una doctrina organizacional aplicada a las estrategias militares, con la cual se garantizaba una eficacia en las operaciones armadas, ya que permitía pensar en estrategias complejas y cada vez más sofisticadas que no se sostenían tan sólo en la práctica, sino también a un trasfondo teórico sobre su forma, despliegue y efectividad.

Cabe destacar que la propuesta de Kalyvas es una respuesta a los conceptos de guerra civil y conflicto interno armado propuestos por Harbom y Wallensteen (2009), quienes establecen un umbral cuantitativo para determinar si una situación violenta al interior de un Estado puede considerarse como un conflicto armado menor o una guerra civil, al mismo tiempo que sostienen que, para ser tomado como conflicto armado o como guerra civil, debe haber dos actores, uno de ellos, el Estado⁵¹ y su aparato militar y/o paramilitar, criterio que también es compartido por Sambani (2004), quien, además de adscribirse también como defensor de los modelos cuantitativos para la clasificación de los conflictos armados, también destaca otras características formales en este tipo de problemática, como lo son la organización militar y política propia que deben tener las partes implicadas, y unos objetivos políticos definidos y de conocimiento público, entre otros.

Ahora bien, con relación al conflicto armado colombiano, existen diversos intentos por teorizar, tanto su conceptualización como sus orígenes. Así, por ejemplo, para Ramírez Tobón (2002), ajustar el conflicto armado colombiano a un concepto de “guerra civil” es una tarea

⁵¹ La intervención del Estado como combatiente en un conflicto armado, y como requisito sine qua non para la denominación de Guerra Civil también es defendida por Sambani (2004), pero objetada por Kalyvas (2007), quien considera que el Estado puede estar ausente en una guerra civil, en la medida en que no interviene como actor directo, sino que, más bien, funge como una especie de observador indiferente al desarrollo del conflicto.

dispendiosa. Y esto, porque, como señala Ramírez, “en el caso de la guerra civil no hay en la actualidad una teoría orgánica y generalizable que dé cuenta de las diversas contiendas” (p. 152), lo cual obliga a tomar nuevos puntos de partida en la construcción de nociones muy específicas sobre los diversos conflictos inclasificables, puntos de los cuales resultaría crucial el “prescindir de la búsqueda de ‘naturalezas’ consustanciales al fenómeno, según ese reflejo esencialista del pensamiento tradicional que tiende a subordinar la identificación de un proceso a su mayor número de características invariables” (p. 152).

Siendo así, continúa Ramírez, ante la inexistencia de una teoría útil sobre la guerra civil, la pregunta por la presencia de una guerra civil en Colombia cobra mayor vigencia en la medida en que demanda una reconceptualización de esta expresión, que, por un lado, se aleje de las teorías esencialistas y, por el otro, integre las críticas realizadas al concepto “guerra civil” empleado, usualmente, para la descripción y explicación de conflictos pertenecientes en su mayoría al siglo XIX, ya que abre paso a posturas más flexibles para el estudio de conflictos que no caben en la teoría tradicional, como el concepto de guerra de K. J. Gantzel, citado por Peter Waldman (1999), que expone una serie de características para los conflictos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, como el de tratarse de conflictos de masas, la presencia de dos o más fuerzas contendientes, en las que una está al servicio del gobierno, una mínima organización centralizada tanto de la lucha como de los combatientes, el hecho de que las operaciones armadas obedecen a planes enmarcados por una estrategia global (por tanto, no son espontáneas). O la de Mary Kaldor (2001), quien se refiere a estas guerras como guerras que, pese a su condición de locales, tienen repercusiones transnacionales que hacen menos nítidas las distinciones entre interno y externo, y llevan, a su vez, a una intensificación, a escala mundial, de las interconexiones políticas, económicas, militares y culturales, así como al desdibujamiento de las fronteras y distinciones

entre una violencia definida tradicionalmente de acuerdo con los términos políticos, el crimen organizado y las violaciones masivas de los derechos humanos. O, finalmente, la de Paul Collier (2000), quien considera que, en últimas, las guerras se relacionan menos con las condiciones objetivas sociales, y más con razones financieras, por lo cual, a su parecer, las guerras civiles surgen cuando una organización rebelde es financieramente viable.

Independientemente de los análisis históricos que Ramírez Tobón (2002) realiza sobre la presencia de la violencia en Colombia (desde la época de la independencia y su fallida consolidación de un Contrato Social⁵² que garantice lo general sobre lo particular, y coaccione, mediante la violencia legítima, cualquier intento de fractura, pasando por el caudillismo y la prevalencia de los intereses de las élites políticas – y sus pugnas derivadas- sobre los intereses sociales del pueblo) y la dinámica de los actores del conflicto armado colombiano (su aceptación, en los inicios, por parte de un gran porcentaje de la sociedad, la estigmatización hecha por el Estado, de sus reivindicaciones, la intromisión de Estados Unidos en la designación de comunistas, primero, y luego de terroristas, en el siglo XXI, a los diversos combatientes, así como el nuevo panorama de la lucha armada fijada por el narcotráfico), la propuesta de este autor es, en sus palabras, “el examen de algunas características esquivas a una definición tradicional del conflicto actual en Colombia” (p. 157). Conflicto que, considera, resulta totalmente atípico en el mundo de las definiciones académicas, ya que, aun comparando las características de las guerras civiles, brevemente reseñadas con anterioridad, por parte de otros autores, el caso colombiano presenta una y cada una de las características acotadas, sea parcial o totalmente. En este sentido, bien podríamos preguntarnos, pues, si vale la pena buscar un término apropiado para la situación vivida en Colombia. Ramírez es tajante en la respuesta a este cuestionamiento, y defiende este ejercicio

⁵² Una mayor profundización sobre la relación entre el conflicto armado colombiano y el contrato social se puede encontrar en Ramírez Tobón (2015).

por dos razones: 1) Que la particularidad del conflicto colombiano configura una nueva forma de guerra civil que no puede ceñirse a los inoperantes y arcaicos arquetipos; y 2) Que la búsqueda de una explicación adecuada a este fenómeno bélico (y por tanto, sospechamos, una nueva definición de guerra civil), brinda un diagnóstico oportuno y preciso, del que depende en gran medida su solución, ya que, como él afirma,

no se le puede dar el mismo tratamiento militar y socio-político a un conflicto entre unos aparatos armados sin mayor apoyo social y el resto de la sociedad, incluido el Estado, que a un conflicto entre dos amplias y sólidas organizaciones cívico-militares (FARC vs. Autodefensas), y de ellas contra un Estado al que cuestionan en aspectos ampliamente compartidos por la población (p. 163).

Si bien es cierto que aboga constantemente por la designación de “guerra civil” al conflicto armado colombiano, su insistencia no es ingenua, dado que, como expresa puntualmente, no se trata de “darle a la coyuntura colombiana el carácter de guerra civil como si en gracia de dicha denominación nuestro conflicto adquiriera esa naturaleza específica” p. 163). Es decir, no se trata de un asunto de esencias y nombres, sino de buscar una mejor explicación, que encuentra en el término “guerra civil”, que dé cuenta de la extensión, profundidad y continuidad de este enfrentamiento armado, ya que, tal como se ha mencionado, de ella se deriva el tipo de soluciones que “permitan las adecuadas convergencias entre las relativas victorias y derrotas de los contendores y, por lo mismo, el tipo de sociedad salida del conflicto” (p. 163). No es, por tanto, una simple disputa semántica. Aún más, como reconoce el mismo Ramírez, en el fondo se trata de una guerra entre ciudadanos, con una complejidad social mayor que la quieren ver quienes catalogan el conflicto como una sucesión de actos demenciales cometidos por un grupo armado al

margen de la sociedad, o, más simplista aún, como un choque entre aparatos armados sin ningún sustento social y político, pues cada uno de los contendores busca imponer una visión de ciudadanía y de manejo del Estado, que difieren entre sí. Así, las FARC buscan un “orden autoritario de izquierda, de reordenamiento territorial de los poderes locales acumulados a lo largo de la guerra, a expensas de la mayor fragmentación posible de la soberanía doméstica del Estado” (p. 163), mientras que, para las Autodefensas, se trata de una “recentralización de la soberanía estatal y de orden autoritario de derecha, impulsado a través de alianzas estratégicas con las fuerzas armadas y los sectores más conservadores del empresariado y la política” (p. 163), y por último, para el régimen político predominante, “un proyecto de conservación del orden capitalista según la tradicional gestión de reformas limitadas y controlables” (p. 163).

Ahora, puede objetarse, como hace Lair (1999) que el conflicto armado en Colombia no es lo suficientemente homogéneo, como para ser definido como una guerra civil, pues, según sus palabras, “puede considerarse que hay una guerra civil cuando ciudadanos toman las armas para enfrentarse al Estado o a grupos ‘subestatales’, logrando involucrar población civil en sus combates” (p. 65). En este sentido, en Colombia ese no es el caso, ya que los enfrentamientos no son el resultante de una movilización voluntaria y masiva de las poblaciones, puesto que estas son arrastradas a tomar parte en el conflicto, por coerción y terror, en oposición a Ramírez Tobón (2002), quien sí considera que, de una u otra forma, hay una adhesión por parte de la población civil a algunas de las visiones tratadas por cada una de las partes. Por ello, si bien es cierto que es necesario esclarecer el alcance conceptual del conflicto armado para poder dimensionar su alcance e impacto social, no puede, como recalca Lair (1999), quedarse simplemente en las orillas de la absoluta teorización (y menos cuando se busca ajustar el conflicto armado colombiano a esquemas conceptuales insuficientes, traídos de teorías clásicas de los conflictos), sino que debe ampliarse

el análisis a un terreno más de carácter operativo, o estratégico, como tal lo denomina, dado que, de esta manera, es posible comprender mejor el accionar heterogéneo de los diferentes actores armados. Por este motivo, Lair propone analizar el conflicto desde el razonamiento estratégico, el cual ayuda a identificar la concomitancia del orden y el desorden asociados a la mayoría de situaciones de violencia, toda vez que la noción de estrategia que propone está enfocada en la diversidad, y con ello se descompone en una sucesión de procesos de acción que llevan a considerar que los cálculos, las elecciones y las decisiones son dinámicas, nacen, evolucionan o desaparecen básicamente a partir de interferencias entre los actores. En sentido, hablar de estrategia es introducir la intencionalidad no como anterior al actuar, sino como indeterminada de antemano, y, podemos decir, como emergente en la medida en que la dinámica y las interferencias van desarrollándose.

La noción de estrategia, plantea Lair, permite también identificar a los actores de la violencia, que se exagera a través de prácticas de terror, cuyo uso coexiste con otros registros de acción, como las intimidaciones, presiones, etc. De suerte que la intención de Lair es mostrar cómo el empleo del terror se ha convertido en uno de los principales recursos estratégicos y un arma de guerra empleada por entidades armadas que no obtienen beneficios de manera externa significativa, y que tratan de encontrar localmente las condiciones para su autoperpetuación. Todo esto añadido a la heterogeneidad de los actores en conflicto y sus organizaciones, cuyas capacidades de movilización, despliegue y acción armada no son idénticas para todos, razón que los lleva al uso del terror para instalarse en los espacios sociales.

Lo primero que debe tenerse en cuenta, entonces, para abordar el terror desde esta perspectiva, es la concepción histórica del terror, que aparece con la Revolución Francesa, como asociada al Estado. Así, el terror se presentaba como un instrumento empleado por el Estado, para

quebrar la voluntad o resistencia de las poblaciones, que con el tiempo se convirtió en uno de los recursos preferidos por el Estado para ejercer su autoridad y construir su poder, que, en el caso latinoamericano, encontró un terreno “de propagación privilegiado en las campañas ‘anti-subversivas’ y la ‘doctrina de seguridad nacional’, verdaderas piedras angulares de la lucha contra ‘el enemigo comunista’” (p. 70). Una visión estratégica que, según nuestro autor, no se ha constituido en Colombia, por cuenta de que tales doctrinas no se han internalizado suficientemente a largo plazo por la clase política y el poder militar, por lo que la violencia estatal no constituye un marco teórico, sobre todo porque lo que ha prevalecido hasta ahora, es una violencia estatal alimentada en la lógica represiva y presentada de manera intermitente, por periodos. Debido a esto, el terror estatal ha sido arrebatado del Estado, y ejercido por otros actores diseminados horizontalmente en la sociedad.

El terror colombiano, advierte Lair, presupone una parte de destrucción de los espacios sociales, sin que llegue a presentarse tan radicalmente como ocurre en las guerras civiles genocidas, donde el terror implica un exterminio de la sociedad y no un recurso de control duradero en las poblaciones. En Colombia, algunas violencias perpetradas por los actores del conflicto armado contra las poblaciones son pensadas más para provocar un terror paralizante duradero, es decir, para integrar las capacidades de inercia del terror en sus propósitos estratégicos, pues el terror supone una parte de aniquilamiento de la voluntad del otro. Empleado de esta forma, el terror, como forma de dominio socio espacial no necesita exhibir una violencia continua y generalizada, algo que han comprendido los actores del conflicto, ya que estos llevan acciones violentas de manera intermitente, con gran crueldad, con el fin de afectar a grupos sociales más numerosos, y apoyados en prácticas de teatralización de la violencia (mutilaciones y desmembramientos de cuerpos exhibidos) y en el papel del rumor, que ayuda a difundir un

imaginario del miedo entre las poblaciones, para así “paralizar el tejido social que luego van a organizar según sus intereses estratégicos” (p. 71).

Ahora bien, pueden distinguirse casos donde las estrategias del terror tienen una base territorial, y otros donde está desterritorializado. Este último caso se presenta en atentados disgregados en varios puntos de un país, que, si bien no permiten un dominio estable de los espacios sociales, “tienen efectos coyunturales de miedo, desorden y poderío” (p.72), mientras que las estrategias de terror territorializadas, las más numerosas, son más fáciles de identificar debido a su referente territorial, que permite tener una representación espacial de sus dinámicas, toda vez que pueden darse en zonas dominadas por un actor, o zonas donde al menos dos actores disputan la hegemonía local. Asimismo, con relación al primer caso, cabe mencionar que en los territorios dominados por un protagonista, el dominio no es completo ni exento de transacciones con otros protagonistas, ya que, aun cuando los habitantes de un territorio tal suelen someterse a las normas del dominante, muchas veces ocurre que se corre el riesgo de que la población se vea tentada a pactar con otro actor que dispute el mismo territorio, por lo que el terror se ejerce para mantener el dominio, intensificándose cuando dicha amenaza se asoma en el horizonte. De igual manera, en el caso de la táctica del terror territorializado, esta resulta provechosa para fines económicos del actor dominante, ya que permite la captación forzada de mano de obra para las actividades económicas que él despliegue, so pena de castigo en caso de rehusarse a la reclusión. Es decir, el uso sistemático de acciones punitivas ayuda a estos fines económicos y políticos. Como acota Lair, “el terror asegura así el establecimiento de una economía de guerra que deja espacios abiertos para negociar y manipular poblaciones ubicadas en el centro de intereses económicos y sociopolíticos de los actores armados” (p. 74). No obstante, esta dinámica de negociación y manipulación disminuye cuando el territorio es terreno de lucha entre varias organizaciones que no consiguen

controlar y homogenizar una zona según sus intereses; o, en otras palabras, cuando ninguna organización logra imponerse como entidad reguladora y permanente.

De suerte que son las poblaciones las que más sufren el recrudecimiento de las acciones de terror, en una lógica de dominación que varía según las estrategias, percepciones recíprocas de los actores, el estado de sus fuerzas y los ciclos de represalias. En este sentido, como señala Lair, cada actor armado utiliza el terror en contra de la población “con el fin de persuadirlas de que no apoyen material y políticamente a su enemigo” (p. 75). Así, el recurso táctico del terror traduce “una privatización geográfica y mental de los espacios sociales por parte de las organizaciones armadas que tienen representaciones estratégicas ‘amigo-enemigo’” (p. 75), que sirve para reducir la neutralidad de las poblaciones que resultan a priori sospechosas en caso de rechazo a la cooperación, por lo que, en últimas, las poblaciones no tienen más alternativas que aceptar la dominación de un actor armado, rebelarse o desplazarse.

Dicho lo anterior, el terror sirve para que un actor armado muestre a otro las capacidades de acción que puede desplegar, para que defienda o amplíe el radio de sus poderes locales, por lo que constituye un recurso estratégico de gran validez, y, desde otra perspectiva, abre el campo de análisis sobre el conflicto armado, para abordarlo desde sus dinámicas más que desde sus definiciones.

Ahora bien, desde esta perspectiva, podemos apreciar cómo la novela gráfica del conflicto armado colombiano relata las dinámicas y vivencias tanto de los diferentes actores armados implicados en esta confrontación, como de las víctimas que lo padecieron directamente. Así, en un marco más específico, la novela gráfica “Tanta sangre vista” (2015), de Rafael Baena, Juan Gaviria y Óscar Pantoja, narra las experiencias del conflicto armado en Colombia, que, si bien

parece ambientarse en el siglo XIX, puede servir como un marco general para el conflicto a lo largo de la historia colombiana.

En este orden de ideas, ¿cómo entender el conflicto armado colombiano, desde la novela mencionada? De acuerdo con los análisis expuestos, en ella se rastrea una lucha entre dos bandos, a saber, el Estado y un grupo subversivo cuya intención es usurpar el dominio del primero. Ahora bien, podemos apelar a Deleuze y Guattari con sus conceptos de Aparato de Captura y Máquina de Guerra, lo cual nos llevaría a una pregunta que podría responder al interrogante que abre este párrafo. Así, ¿el conflicto armado en Colombia sigue una dinámica similar a la existente entre ambos conceptos que exponen los filósofos franceses? La respuesta a este interrogante podría acercarnos a la validación de una o algunas o todas las tesis sobre el conflicto armado, que se reseñaron previamente. Empero, antes de dar comienzo a este análisis, consideramos que lo más pertinente es presentar, de manera breve, los puntos principales que fundamentan dichos conceptos, para así proceder con un análisis más detallado acerca de la novela.

En este sentido, ¿Qué es un Aparato de Captura? Es, palabras más, palabras menos, el Estado. Sin embargo, desentrañemos un poco más este concepto, para comprender mejor su funcionamiento. Así, si tratamos de definirlo, el Estado no se define tanto por un proceso de formación histórico, a la manera de etapas evolutivas de la humanidad, que termina por fijar una especie de escisión histórica, a saber, por un lado, las sociedades primitivas sin Estado, y, por el otro, las sociedades avanzadas con Estado, siendo la constitución del Estado lo que vendría a otorgar un mayor grado de desarrollo o de atraso, si está ausente. De suerte que, para Deleuze y Guattari (1994), la definición del Estado se encuentra en otro aspecto, uno de corte funcional, por lo que, podemos afirmar, que el Estado se define en su relación con su movimiento de perpetuación

o conservación. En efecto, como destaca Domenech (2017), “la preocupación del Estado es precisamente esta: conservar” (p. 250).

Empero, lo anterior no parece suficiente para definir el Estado, dado que abre la puerta a otra pregunta, a saber, ¿cómo logra el Estado resolver su preocupación por conservar? Como ya nos había advertido Deleuze (2005a), uno de los objetivos de toda sociedad es codificar los flujos que la atraviesan, direccionarlos en un mismo sentido, establecer reglas para su circulación. De esta misma manera funciona el Estado, es decir, mediante la homogenización de sus componentes integradores. Conservar un estado de cosas homogéneo: este es su fin. De suerte que, como apunta González Montero (2012), “el Estado es, pues, el vector de la organización social” (p. 84), que domina, centraliza e inhibe la vida y sus potencias. De ahí que, como destacan Maldonado et al. (2016b), el Estado lleve a cabo una serie de funciones para concretar su fin, entre las cuales podemos referir las siguientes:

a. Estriar el espacio: concretamente, el espacio en el que ejerce su autoridad y dominio, para así impedir cualquier situación o movimiento que lo amenacen, contra los cuales despliega su poder.

b. Reivindicar sus derechos contra lo “exterior”: Cabe recordar que tanto lo interior como lo exterior corresponden a las fuerzas relacionadas con el Estado, en la medida en que sean capturadas, jerarquizadas y reguladas, o no lo sean. En este sentido, el Estado, la forma Estado, siempre tiende a reproducirse mediante la necesidad; es decir, apela al reconocimiento público, para que se le considere como una necesidad: la necesidad de la Ley, del orden legal garante de la paz y estabilidad de una sociedad. Así, se “interioriza” como una forma que es preciso mantener, toda vez que rechaza lo exterior, aquello que contraviene a esta forma, o que no lo considera como

algo necesario. Se trata, entonces, de la relación con lo que corresponde a su forma y sus fines (interior), y lo que se resiste a esta interiorización (exterior).

c. Capturar toda forma de flujos: Flujos como el trabajo constituyen una unidad base. Como explica Deleuze (2017), la actividad libre es capturada por el Estado y sometida a una disciplina, a una uniformización, a un régimen de signos propio que se concreta, por un lado, en la herramienta (introyectiva, introspectiva, que la hace apta para conservar el estado de cosas buscado por el Estado, a la vez que se le imprime la forma de interioridad requerida, y que es regulada por medio de instrucciones y determinaciones acerca de su uso), y por el otro, por la semiotización de la actividad transformada en trabajo, el establecimiento y fortalecimiento de un sistema de signos-trabajo cuyo fin es organizar el trabajo y su producción. Igual ocurre con las emociones, en la medida en que en el Estado predominan los sentimientos, que remiten al desarrollo de una formación, motivo por el cual circulan en medio del aparato de Estado. Incluso, podría decirse que también ejerce un dominio sobre la expresión, en la medida en que el Estado selecciona su semántica y estructura las expresiones que deben circular, para evitar que el caos triunfe sobre el orden que garantiza la ley, pues como explica Rodríguez Rodríguez (2010),

para lograrlo, resulta necesaria la regulación del lenguaje empleado por los súbditos, dado que el funcionamiento del orden simbólico se proyecta en la armonía del mundo civil (...) Sólo el soberano detenta tal poder, al establecer qué puede ser nombrado y con cuál contenido (p 113).

d. Controlar, medir y regular todos los sujetos y objetos existentes en su territorio: Función que lleva a cabo a través de la creación de formas constituidas para este fin. En su libro “Mil Mesetas” (1994), Deleuze y Guattari argumentan, por ejemplo, que la actividad del pensamiento

también constituye un objeto apresable por el Estado, en la medida en que las formas y los contenidos del pensamiento tienden a hacerse rígidos, sedentarios, y apuntan a servir a la forma Estado. Así, señalan la existencia de una ciencia, de una epistemología oficial, siempre en provecho del Estado, la cual se caracteriza por entender la realidad como un “sólido”, pretender establecer modelos homogéneos, estables, eternos con los cuales regular cualquier variable. Del mismo modo, esta ciencia se caracteriza por hacer de la tierra y la realidad un objeto medible que atraviesa con líneas rectas para estriarlo, y así dar lugar a una ocupación sedentaria. Finalmente, también propone un modelo teorematizado de la ciencia, “basado en una racionalidad presupuesta, para la cual los problemas no pasan de obstáculos a ser superados rumbo al elemento esencial” (Domenech, 2017, p. 252), o, lo que es igual, en el que el problema es una dificultad en el trayecto orientado hacia un fin presupuesto, que al mismo tiempo es de utilidad para el Estado.

Por supuesto, no podemos reducir esta característica tan sólo a este ejemplo expuesto. No obstante, con este caso particular queremos exponer cómo, en cualquier circunstancia, la dinámica del Estado no es otra que crear una regularidad que también se manifiesta en la estadística, los censos poblacionales, los controles de calidad, la regulación en el comercio y también en las relaciones entre los individuos, entre otros, mediante la escritura (manifestada en leyes). No está de más señalar que el fin que se busca es la conservación de un estado de cosas, lo que, en cierto modo, podría llevarnos a afirmar que se trata de encerrar la vida y sus movimientos inesperados y de aperturas a lo incierto.

e. Capturar la máquina de guerra, y servirse de sus armas, afectos y enunciados: Como veremos más adelante, existe una contracara al Estado, con la cual mantiene una relación de tensión, debido a que la máquina de guerra constituye la inestabilidad, por lo que su ataque se dirige contra la forma Estado.

Hasta este punto hemos abordado unos rasgos generales acerca del aparato de captura, o aparato de Estado, según los planteamientos de Deleuze, si bien hemos omitido algunos otros que, consideramos, no son necesarios en este primer momento, y que, por tanto, tendrán su despliegue expositivo en otros apartados de este capítulo, más acordes con las novelas gráficas respectivas que los visibilizan mejor. Así, en síntesis, podemos decir que, en cierto modo, el Estado funciona como un aparato de captura de flujos, para centralizarlos mediante una repartición del territorio, lo que, a su vez, implica todo un movimiento propio para perpetuar esta forma en diferentes aspectos, como el pensamiento, la ciencia, etc. Empero, debemos aclarar que puede caerse, sin mucha dificultad, en un equívoco con respecto a la filosofía de Deleuze, y es pensar que el Estado reprime, impide la producción, que es apropiación estéril, dado que se funda sobre el ejercicio del poder, algo que, para algunas corrientes filosóficas, es sinónimo de imposición y represión. Sin embargo, el poder, para Deleuze, no es represor, sino productor. En efecto, el poder produce. Si el poder es una dimensión del deseo, y el deseo produce, es claro que el poder también produce. En efecto, el poder produce, produce sus discursos, dispositivos o agenciamientos, regímenes de signos, de expresión, de cuerpos. Las clásicas teorías contractualistas señalan que el Estado surge de una forma negativa, como génesis de una sociedad que limita los egoísmos e intereses de los individuos. No obstante, el poder es creativo, productor, positivo. Esta crítica la podemos rastrear en Deleuze (1981) en su análisis a Hume:

Lo que Hume les reprocha precisamente a las teorías del contrato es: presentarnos una imagen abstracta y falsa de la sociedad, definir la sociedad sólo negativamente, ver en ella un conjunto de limitaciones de los egoísmos e intereses,

en lugar de comprenderla como un sistema positivo de empresas inventadas (p. 33).

En este orden de ideas, tenemos que el poder es deseo y es productor, a lo cual podemos añadir que no es un atributo, sino operatorio, que se manifiesta y opera a través de relaciones de poder que atraviesan a las fuerzas dominadas y a las fuerzas dominantes (Deleuze, 1987). Por consiguiente, si el Estado es poder, no es otra cosa que una o unas relaciones de poder que despliega en un territorio y sus componentes, y, por tanto, no es sólo un represor, sino también un productor, ya que produce un territorio, un orden, unas formas de expresión, de pensamiento, etc. Como apunta Olkowski (2017), puede decirse, así, que el Estado produce ideales, ideales de belleza, de normas sexuales, de relaciones. Incluso, produce sus propias fuerzas desestabilizadoras, sus propias resistencias, pues esta capacidad de codificar y regular flujos, formas y fuerzas puede llegar a socavarlo (Reid, 2003), lo cual, según Etcheagaray (2013), constituye el foco central de la filosofía política de Deleuze:

La política deleuzeana no se interesa por el poder como orden o sistema, sino por lo que desordena y hace cambiar a los sistemas (...) lo que le interesa a Deleuze no es cómo está estructurado el sistema, sino cómo se va desestructurando (p. 14).

Ahora bien, podemos extender lo anterior al estudio del Estado, bajo las prerrogativas de analizar su relación con otras fuerzas, en especial con aquellas que se le resisten. De suerte que, en este sentido, hablamos de la relación entre la forma de interioridad (Estado), con una forma de exterioridad (Máquina de Guerra), lo que, en otras palabras, se trata de “dos formas de ser y devenir de la realidad humana” (Maldonado et al., 2016b, p. 12). En otras palabras, lo importante es la

manera como estas dos fuerzas (unas que llevan a que se forme un aparato de Estado, y otras que se oponen a esta formación, e incluso amenazan con disolverla) se relacionan, ya que, para Deleuze, el Estado no puede darse sin la relación con el afuera, es decir, con estas fuerzas de resistencia. Por ello, es momento para explicar las generalidades de la máquina de guerra.

¿Qué es la máquina de guerra, entonces? Tal como acotábamos, la máquina de guerra es una forma de exterioridad, exterioridad entendida en su mayor radicalidad, y siempre en relación con el Estado, la forma de interioridad. Ahora bien, pese a su nombre, la máquina de guerra no tiene como meta la guerra ni la confrontación, aunque esta pueda tomarse como su suplemento. Es decir, la máquina de guerra “está animada por una fuerza pulsional de creación, transformación” (Garavito, 2018, p. 115), en contraposición al Estado, cuya tarea es la conservación. Es por este motivo que toda creación en diversas áreas (arte, política, pensamiento, etc.) conforma una máquina de guerra, en la medida en que generan transformaciones, y ello porque tales creaciones no son una réplica de un estado de cosas previo, ni le sirven al Estado en su finalidad de conservación. Al mismo tiempo, la máquina de guerra no tiene una forma definida, en tanto que no se preocupa por fijar un punto central de dominación ni una estructura jerárquica. Su forma difusa puede asociarse con una banda, dado que esta no imita ningún modelo, y su actuar remite a modos distintos de expansión, y ocupación de un espacio. En este sentido, podríamos destacar una primera dimensión de la máquina de guerra, y es su dimensión territorial. Así, hablar de máquina de guerra remite al nómada, su poblador por antonomasia, quien, si bien tiene territorio, su relación con éste consiste en desplazarse entre varios puntos⁵³, según sus necesidades, por lo cual podemos

⁵³ No está de más la interesante aclaración que expone Garavito (2018) sobre la diferencia entre trayecto y trecho. En efecto, en el caso del nómada, este funciona por desplazamientos entre rutas variables, generando una acumulación indeterminada de rutas variables para seguir. Estas son los trechos, que se contraponen a los trayectos, en la medida en que estos comunican puntos preestablecidos, los cuales determinan los trayectos, en una única y sola comunicación entre ellos. Frente a esta fijación de los puntos y los trayectos, los trechos, en cambio, aparecen y desaparecen según

decir que se dirige a estos puntos para abandonarlos. De ahí que su relación con el espacio sea para distribuirse en él, no para distribuirlo, por lo que se trata entonces de un espacio liso, no estriado, y, por consiguiente, indefinido y sin comunicaciones con algún punto central. Esto no implica la ausencia del territorio para el nómada, pues su reterritorialización siempre es su desterritorialización, o, lo que es igual, se territorializa en su desterritorialización.

Ahora bien, otro aspecto que puede destacarse de una máquina de guerra es su relación con el pensamiento. Así, si el Estado correspondía a un modelo a imitar, motivo por el cual el pensamiento y la producción científico-artística se centran en servirle a sus objetivos, una máquina de guerra corresponde a un pensamiento nómada, de suerte que su producción es informe y no se presta a servir a un Estado. De suerte que se torna excéntrica, llevando a que la realidad sea vista como un conjunto de flujos, a que la materia sea informe (no posee una forma preestablecida sobre la cual actuar, ni se le imprime la forma demandada por el Estado), a que el espacio sea tomado como un espacio liso que es ocupado sin ser numerado, distribuido geoméricamente, sino más bien delineado de acuerdo con la distribución de flujos, y por último, a que el pensamiento se torne problematizante, lo cual implica que, en lugar de someter el problema a una serie de teoremas, se dé lugar a una experimentación (Domenech, 2017).

Respecto a las armas de la máquina de guerra, estas se tornan en afectos, puesto que no están ligadas a una acción que resulta de un centro que la determina, aunque puedan “tender a ese centro, por fuerza de un agenciamiento” (p. 257), lo cual haría que fueran simplemente armas, armas de un ejército, y no afecto-armas. En otras palabras, las armas de la máquina de guerra carecen de un objetivo, distinguiéndose así por su acción libre. De ahí que se diferencie con la herramienta, con el utensilio, el cual sigue a un régimen, a una forma, a una organización.

circunstancias específicas, o, en otras palabras, “existen para que aparezcan y desaparezcan, para ser persistentemente abandonados, encontrados y vueltos a abandonar” (p. 125). Así, el nómada crea puntos dinámicos y variables.

Entendamos ahora su relación con los afectos: estos son inmediatos, descargas inmediatas, rápidas, de la emoción, lo cual los convierte en proyectiles, en armas. Los afectos, entonces, resultan imprevisibles, y así, al igual que las armas, son desplegados en una acción libre, inherente, sin finalidad, objetivo o *télos* anterior que detengan su movimiento⁵⁴. De suerte que, con relación a la máquina de guerra, se trate de inventar, componer y organizar pasiones y deseos en un espacio liso de creación infinita (Maldonado et al, 2016b), y no sentimientos, pues, como se dijo, estos corresponden a una suerte de domesticación de los afectos en un estriamiento racional, propio de la forma Estado.

Otra característica que podríamos añadir, versaría sobre la manera en que opera la máquina de guerra. Al respecto, tanto Deleuze y Guattari (1994), como Garavito (2018), señalan que su operar es a la manera de las bandas o manadas, ya que la máquina de guerra lleva consigo una banda como elemento constitutivo principal. Es propio de la banda no tener forma, no definirse por un modelo, sino más bien por tener un modo de expansión, de propagación, de ocupación y poblamiento de un espacio (p. 126). Así, una primera característica de su modo operacional es el poder de afección. Esto significa que la banda opera por afectos, lo cual implica que tiene un poder de ser afectada y de actuar siguiendo las líneas de fuga que la afectan, por lo que no cesan de afectar, de corroer familias y Estados, bien sea desde afuera o desde dentro. Esto nos lleva a establecer, según Garavito, que la banda opera por contagio, no por filiación o herencia, lo cual le permite poner en relación elementos muy heterogéneos, siendo entonces una afección la que las

⁵⁴ Podría pensarse que los afectos se dan de manera totalmente independiente. Empero, los afectos, los enunciados, los estados de cuerpos, las armas, se encuentran conectados a un agenciamiento, como partes heterogéneas: “Un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos, y de reinos – a través de diferentes naturalezas. La única unidad del agenciamiento es de co-funcionamiento” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 79). El agenciamiento (deseo) organiza, compone y transforma las piezas que los conforman y los afectos que circulan en él. En este sentido, la acción libre de las armas no se efectúa por las armas en sí mismas, sino por el agenciamiento en el que estas entran, cuyo rendimiento no es posible sin las pasiones y los deseos que los constituye (Deleuze y Guattari, 1994).

vincula, y no una filiación. En este sentido, es claro que se trata de multiplicidades vinculadas sin seguir la línea de una naturaleza o esencia común que les permite esta vinculación, pues la afección, el contagio, atraviesa sexos, especies, etc. Con ello, hablamos entonces de que una banda hace agenciamientos, alianzas entre elementos heterogéneos, que son realizados por el deseo. Esta sería entonces su segunda característica: la banda hace agenciamientos, y por ello siempre guarda una estrecha relación con la línea de fuga, dado que la desterritorialización es su movimiento, contrario a los dispositivos de poder, a los que les corresponde un ejercicio de control y una territorialización. Y, por último, vale destacar que, en la banda, o en la máquina de guerra, no hay un único centro de poder que resuene en todo lo demás y que determine toda una estructura. Es más bien todo lo contrario: en lugar de un jefe de Estado, hay varios jefes, varios centros de poder que se alían, hacen pactos, sin que la permanencia sea un requisito *sine qua non* para su formación. Una alianza de co-función.

A modo de síntesis, podemos señalar, luego de exponer estas características principales, que Estado y Máquina de Guerra se presuponen, de suerte que no se puede desprender de aquí una relación dialéctica que permita una convergencia Estado-Máquina de Guerra como síntesis, ni un dualismo, sino más bien un requerimiento mutuo entre las fuerzas de cohesión y orden emanada del Estado, y la fuerza entrópica y de desorden introducida por la máquina de guerra (Guattari y Rolnik, 2005). En otras palabras, la máquina de guerra no es una entidad independiente del Estado, en una suerte de dicotomía, sino más bien las potencias, las problematizaciones e inclusive mecanismos que inhiben los procesos centralizadores del Estado, es decir, las fuerzas reguladoras que él despliega. Así, si el Estado es el vector de una vida social organizada, la máquina de guerra son los procesos difusos que rompen, deslegajan, inhiben y resisten esta organización (González Montero, 2012), lo cual lleva a concebirlos como direcciones de los distintos procesos vinculados

en la formación de lo social (Deleuze y Guattari, 1994), con lo cual se deja de lado el asociar la máquina de guerra nómada con una ausencia de existencia social, ya que, en efecto, sí la hay, sólo que de manera distinta a un ejercicio de dominación⁵⁵.

Ahora bien, aclaremos rápidamente cómo es la relación que opera entre el Aparato de captura estatal, y la máquina de guerra. Tal como habíamos mencionado antes, el fin del Estado es conservar un estado de cosas, de relaciones, afectos, etc., toda vez que la máquina de guerra procura inhibir esta función del Estado. Así, mientras el Estado centraliza y jerarquiza, la máquina de guerra se despliega como una suerte de resistencia a este objetivo. De ahí que la máquina de guerra impida esta finalidad del Estado, al mismo tiempo que puede buscar acabar con la forma Estado. De ahí que, también, ante la amenaza de una máquina de guerra y su accionar, el Estado trata de capturarla, para transformarla en un ejército permanente, en la institución militar que sirva a sus objetivos. El Estado, por tanto, reacciona al accionar de la máquina de guerra, procediendo a su captura, lo cual significa que, entonces, el Estado pone a su servicio la función de la guerra, dado que este carece de una máquina de guerra, la cual, una vez capturada, es convertida en un cuerpo militar o policial, en una captura que se ve reforzada por el aparato discursivo del derecho. ¿Con qué fin? Dirigir la máquina de guerra contra los nómadas, para así capturar el espacio (estriarlo), contener los flujos e interiorizar los diferentes modos de vida social a través de la imposición de sistemas de regulación y sobrecodificación (Restrepo, 2018). No es para menos, pues, en tanto que aparato de captura, busca ejercer su soberanía y, por ende, someter, reducir, reprimir, siguiendo la línea de análisis propuesta por Ruiz Gutiérrez y González Jiménez (2016),

⁵⁵ En este sentido, para Deleuze (2017), hay un plano de coexistencia en el que se dan todas las diferentes formaciones sociales en un mismo tiempo, rechazando de esta manera la tendencia evolucionista de asociar las formaciones primitivas como anteriores a la formación del Estado, como concreción de una etapa evolutiva mayor. Así, “en las sociedades primitivas hay tantas tendencias que ‘buscan’ el Estado, tantos vectores que trabajan en dirección del Estado, como movimientos en el Estado, o fuera de él, que tienden a separarse de él, a defenderse de él, o bien hacerlo evolucionar, o ya abolirlo: todo coexiste en una constante interacción” (Deleuze y Guattari, 1994, 438).

quienes contrastan la férrea defensa del orden, emanada del Estado, con las críticas a la soberanía despótica que este hace sobre la vida de sus asociados⁵⁶.

No obstante, hay que aclarar que, si bien la máquina de guerra puede asociarse con la guerra o la batalla, no es necesariamente así. La máquina de guerra no se define por la guerra, sino más bien por el movimiento de flujo o fuga. De ahí que no tenga por objeto la guerra, sino que esta es, más bien, un suplemento, y por ello tiene con ella una relación variable, que va desde la no batalla, el cese de la batalla, hasta la búsqueda de alianzas y la negociación, como partes de una estrategia guerrera. Por ello, Deleuze y Guattari (1994) sostienen que la máquina de guerra es una disposición lineal que se construye sobre líneas de fuga, cuyo objeto es el espacio liso que compone, ocupa y propaga. Por tanto, si la guerra se deriva de la máquina de guerra, será en virtud de su enfrentamiento al Estado, a la forma Estado, a los que busca aniquilar⁵⁷.

Con base en lo anterior, podemos adentrarnos al análisis de la novela gráfica *Tanta sangre vista* (2015), de Rafael Baena, Juan Gaviria y Óscar Pantoja, la cual es una adaptación al cómic de la novela literaria homónima de Rafael Baena. Ambas obras expresan un entramado particular de lo que ha sido la larga tradición de conflicto armado en Colombia, por cuanto su argumento se centra en exponer las vicisitudes de la guerra a través de sus protagonistas, sin determinar un periodo ni un lugar específico real donde se desarrollan las acciones. Por consiguiente, si bien se trata de situaciones, personajes, lugares y tiempos ficticios, el lector puede intuir que se trata de la

⁵⁶ En efecto, para Deleuze y Guattari (1994), el aparato de captura se apropia de la máquina de guerra, de sus potencias de transformación, a pesar de que esta posee, al mismo tiempo, una potencia de metamorfosis que le permite cambiar y renacer bajo otras formas. Pero el Estado no sólo se encamina a la apropiación de la máquina de guerra, pues también ha de decirse que captura todo lo que sea posible capturar (codificación de flujos, desterritorialización y reinscripción de la tierra).

⁵⁷ No puede pensarse que los nómadas y su máquina de guerra se opongan a una socialidad, como tampoco puede pensarse que la sociedad dependa del Estado, o que ella misma sea el Estado, apreciación que se fundamenta en la función de captura del Estado, esto es, en la recodificación y sobrecodificación de los flujos provenientes de las formas de vida, pues “el Estado vive y se alimenta de las prácticas y formas de las multitudes deseantes” (Arcos, 2016, p. 96). Ahora bien, como acota Restrepo (2018), la guerra misma es un modo de existencia social cuyos componentes luchan por mantener una tierra o un pueblo libres de la amenaza de las formaciones despóticas y su ejercicio de dominación.

Colombia del siglo XIX y sus diferentes conflictos, con lo cual los autores parecen transmitir, no sólo un mensaje, sino una sensación de que nuestra historia, como país, desde sus comienzos hasta el día de hoy, es un ciclo de violencia que se repite constantemente. No en vano, así lo expresa el protagonista, Enrique Arce, quien narra su vida, su historia, la historia de su familia y de su país: “La verdad es que peleaban por costumbre, porque no sabían hacer nada más, porque a lo mejor tanta sangre vista y tanto retumbar de cañón les habían aturrido las entendederas” (Véase Figura 15).

Así las cosas, más que un relato historiográfico que nutre los relatos oficiales sobre la historia del país, o los anaqueles académicos sobre el conflicto armado, *Tanta sangre vista* se centra en la relación de los personajes con el entorno violento, con la guerra, que, a luz de la estructuración de esta novela gráfica, parece volverse un personaje más, cuya presencia se reafirma en el tono rojizo que tiñen las páginas en las que la confrontación armada es narrada. Incluso, la guerra también puede apreciarse como un acontecimiento que se repite constantemente, pues se trata de dos momentos claros en los que esta se encuentra presente: una revolución y una contrarrevolución. Y, en tanto que acontecimiento efectuado, desencadena un rehacer del sentido de las vidas que, antes de la guerra, llevaban sus personajes. Así, por ejemplo, la vida de Enrique Arce estaba centrada en su deseo por ser ingeniero, profesión que nunca ejerció por entregarse a la causa de la revolución, y, posteriormente, a la lucha para detener la contrarrevolución. Otro ejemplo es el viraje que sufre la vida de Camila, futura esposa de Enrique Arce, pero quien, antes de contraer matrimonio con él, estaba prometida con Erasmus McCulley, escocés veterano de guerra, quien se suma a las batallas sostenidas en aquel momento, lo cual llevó a que la boda se aplazara hasta el final incierto de la guerra, en la que posteriormente el veterano escocés fue

torturado hasta la muerte, por el bando revolucionario. A partir de esta situación, “Camila estaba furiosa y frustrada, pues su cuento de hadas quedaba suspendido” (Véase Figura 16).

De esta manera, la novela gráfica en cuestión, tal como se ha dicho, muestra la manera como los combatientes, e incluso la población, viven el conflicto en carne propia, y cómo también se da un proceso de deshumanización, en el que los individuos quedan reducidos, en muchas ocasiones, a simples siluetas, sin rostro, sin rasgos distintivos, como sombras condenadas a combatir sin un porqué claro, a vagar en la soledad del amplio espacio que se tiñe de rojo (Véase Figura 17). Y, sin embargo, en tan confuso espacio, el grito mudo, plasmado en los rostros, se convierte en la lengua franca que expresa el horror ante la muerte. La palabra se deshace en los gestos: no hay comunicación ni información, sólo intensidades, un abandono del *lógos* y una instauración de la *phoné*, en la distinción que hiciera Aristóteles en *Política*⁵⁸. La palabra ha devenido grito silencioso, grito que no se acompaña ni siquiera de onomatopeyas, pero que es expresado en los gestos, revelando así las fuerzas que lo producen: “Con el grito se hacen visibles las fuerzas invisibles que lo suscitan (...) fuerzas de las tinieblas cuya visibilidad se alcanza a través de los estremecimientos que producen en el cuerpo, son fuerzas de la muerte que nos hacen desfallecer” (Chirolla, 2010, p.181). Es la potencia del grito: “Todo el cuerpo escapa por la boca que grita” (Deleuze, 1984, p.18), declara Deleuze en *Lógica de la sensación*. En *Tanta sangre vista*, el grito adquiere un espacio por el que no sólo el cuerpo escapa, sino también la vida, mientras que, en otros momentos, se consagra como fuerzas de resistencia a la muerte, y en otros, resignaciones a la condena que la guerra ha impuesto a la vida de sus participantes, directos o indirectos (Véase Figura 18).

⁵⁸ Aristóteles distinguía la *phoné* (voz), de la palabra (*lógos*), en la medida en que la primera es común a animales y hombres, y sirve para expresar las sensaciones de miedo o placer, “porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros” (Aristóteles, 1988, 1253a), mientras que la segunda, propiedad exclusiva del humano, le sirve para manifestar lo bueno, lo justo, lo malo, lo injusto, y, con ello, constituir la ciudad.

Por otro lado, asistimos a la confrontación armada, en dos momentos, entre dos bandos diferenciados: el ejército del Estado, y el bando revolucionario. En este punto, se puede asumir el conflicto desde su funcionamiento básico, recogido por la mayoría de los tratadistas sobre los conflictos y las guerras civiles, algunos de los cuales han sido someramente expuestos con anterioridad. Ahora, desde una perspectiva deleuzeana, podemos decir que, sobre este escenario, se muestra el conflicto armado a través del enfrentamiento entre una máquina de guerra revolucionaria y un aparato estatal, o lo que es igual, un ejército aparentemente irregular, y uno oficial. Decimos que aparente, dado que, en la novela, se destacan algunos elementos que permiten cuestionar si se trata de una máquina de guerra. Por ello, nos centraremos en analizar las particularidades de este conflicto narrado, para así respondernos si, en el caso específico de *Tanta sangre vista*, puede sostenerse que el conflicto armado que allí se muestra (y que en cierto modo viene siendo parte de la larga historia conflictiva de Colombia) se da entre una máquina de guerra y un aparato de captura.

Destaquemos, en primer lugar, las condiciones del bando revolucionario, con lo cual podemos identificar que en su base se encuentra el hombre del campo, el hombre que ha crecido con la dura lucha con la tierra para garantizar así su supervivencia. En este sentido, podemos identificar a este hombre como el hombre que vive en contacto constante con la naturaleza. Es la fuerza nómada que se contrapone a la civilidad de las élites y el estilo de vida ciudadano, división que puede apreciarse en los apelativos y designaciones empleadas, sobre todo, por la clase política y las familias adineradas de la capital. De este modo se configura la división entre civilización y barbarie, siendo esta última la que constituye la mayor parte de los combatientes revolucionarios. Así, encontramos apelativos que los asocian con el salvajismo, la “incultura”, la ignorancia, la violencia, como formas opuestas que atentan contra la “razón”, considerada por la forma Estado

como garante de la vida pacífica. En otras palabras, podemos decir que el espacio estriado de la ciudad y su centralización jerárquica de los flujos codificados se asocian con la forma racional, y el espacio abierto del nómada, habitante del campo, con el salvajismo violento que debe ser capturado y domesticado en beneficio del Estado. No obstante, debemos aclarar que, en esta novela gráfica, ambas fuerzas no se encuentran separadas, ya que los sublevados hacen parte del Estado, aunque configuran una fuga de flujos, una fisura en el gran aparato de captura, motivada, probablemente, por el abandono del Estado en sus vidas, y que los ha llevado a sembrar e intensificar un nomadismo que enfrente al Estado. Aun así, no podemos afirmar que todos los personajes sublevados provengan únicamente del campo, puesto que algunos otros parecen haber crecido en la capital, como su protagonista Enrique Arce; incluso, dentro de sus filas se encuentran miembros del Ejército. Lo anterior es parte de la dinámica sostenida entre un aparato de captura y la máquina de guerra. Recordemos que, inicialmente, el Estado carece de una máquina de guerra, por lo cual su captura se traduce en la aparición de un ejército permanente y oficial al servicio de aquél, con el riesgo siempre presente de que, en algún momento, la otrora máquina de guerra (ahora convertida en ejército) ataque nuevamente a su captor (Deleuze y Guattari, 1994; Deleuze, 2017), situación que se puede presentar, entonces, en los conflictos armados al interior de un Estado, tal como sucede en *Tanta sangre vista*.

Sin embargo, no ocurre de esta manera tan precisa y puntual, pues hay un elemento que se recalca en la narrativa de la novela gráfica, y es el actuar del ejército revolucionario. Precisamente, se trata de un ejército, cuyos órdenes y desplazamientos son muy similares a los del ejército oficial. Si habíamos señalado que una de las características de la máquina de guerra es su movimiento como banda, en el caso que nos atañe no se puede asegurar tal modo de operar. Impera una jerarquía y un orden al interior de su composición, bajo las órdenes de generales, mayores y

sargentos. En otras palabras, su operación remite a órganos de poder, cuya organización se fortalece por la disciplina, característica de las máquinas de guerra cuando el Estado se apodera de ellas, y que se fundamenta en el respeto absoluto a la jerarquía, la prohibición del abandono, desertión y traición. De esta manera, los mecanismos de inhibición a la formación del Estado quedan anulados, por lo que, en cierto sentido, retomando nuestra novela gráfica, las filas revolucionarias operan de manera similar a las fuerzas del Estado.

Incluso, la afirmación anterior se refuerza con el objetivo con el cual operan las llamadas fuerzas revolucionarias. Precisamente, desde el comienzo de la narración sobre las batallas libradas, se puede observar que, contrario al alisamiento del espacio, propio de la máquina de guerra, lo que media es un intento por estriar de nuevo el espacio, o acaso llevar a cabo un cambio de estriamiento en el mismo, sin que por ello deje de constituirse en la consolidación de una forma de Estado. Puntualmente, la novela nos ubica en un contexto en el que, en un primer momento, se enfatiza en la manera como las fuerzas revolucionarias luchan por hacerse con el control de San Pedro del Cerro, capital del país ficticio y centro económico y político de este. Conquistado este punto, se instauro un nuevo régimen, que no dista mucho del modo de proceder del derrocado, al punto en el que la población en general le retira paulatinamente su apoyo, motivo por el cual se llega al empleo de la violencia discriminada para evitar la aparición de máquinas de guerra que lo amenacen (Véase Figura 19). Ahora bien, en un segundo momento, se presenta la contrarrevolución, lo que establece el punto de partida de nuevos combates por el manejo del Estado, situación cuyo desenlace es la reinstauración del viejo régimen. A esto vale añadir el proceso de indulto y reintegración social a los combatientes revolucionarios, con lo cual podemos decir que se logra de nuevo la captura de la máquina de guerra, mediante la codificación de los flujos descodificados.

Empero, insistimos, en este caso puntual, no podríamos decir que se trate del enfrentamiento entre una máquina de guerra y un aparato estatal. La dinámica narrada exhibe más una suerte de combate entre dos formas de Estado, dos formas de efectuar una máquina abstracta en sendos agenciamientos de poder, sin posibilidad alguna de pensar en una forma alterna a la estatal. Inclusive, si tomáramos el fin de la máquina de guerra, no cómo aniquilamiento literal del Estado, sino como una manera de abrir en él nuevas alternativas en sus dinámicas y propiciar cambios, como sostienen Castro-Serrano y Fernández Ramírez (2017), *Tanta sangre vista* sugiere que el statu quo no se ha visto alterado, y que el único cambio palpable está en el relevo de los dirigentes estatales. Es decir, sigue presentándose un ejercicio de poder que intenta frenar las líneas de fuga, y que, al mismo tiempo, opera una sobrecodificación que va de las líneas duras molares, a las líneas flexibles moleculares. En otras palabras, evita cualquier transformación, mutación, mediante un ejercicio de la violencia. O, dicho de otra manera, no se visibiliza que haya realmente una lucha por abrir el espacio estriado del Estado, sino más bien, todo lo contrario: un esfuerzo constante por mantener un estriamiento del espacio, en el que la confrontación hostil parece fundamentarse en el objetivo por liderar el aparato estatal. Ahora bien, si admitimos que, pese a un fracaso de la máquina de guerra por realizar mutaciones en un orden dado, se puede dar una minúscula transformación a partir del cuestionamiento de tal estado de cosas, en la novela que analizamos tales transformaciones no se presentan, ya que la nueva clase gobernante no se diferencia, en sus prácticas, de la derrocada.

Aun así, esto no anula la aparición de una máquina de guerra. Por el contrario, *Tanta sangre vista* expresa la coexistencia de estas dos fuerzas, máquina de guerra y aparato estatal, en la medida en que, en las páginas finales del primer capítulo, se narra cómo una nueva fuerza rebelde se conforma lentamente en las entrañas del Estado, lo cual no es de extrañar, puesto que, como

sostuvimos más arriba, ambos coexisten: no hay forma Estado, sin la forma de exterioridad pura, que es la máquina de guerra. No en vano, afirman Deleuze y Parnet (1980), no se trata de un dualismo, de dos tipos de cosas o estados localizados de manera tal que ninguno involucre a otro, sino más bien de una multiplicidad de líneas, de dimensiones y direcciones al interior de un mismo agenciamiento, lo cual implica su continuo entrecruzamiento. Que la máquina de guerra sea una forma de pura exterioridad, insistimos, no significa, literalmente, que se ubique geográficamente fuera de las fronteras de un Estado, sino que más bien alude a todas aquellas multiplicidades que se resisten a la captura del Estado, aspecto que sin duda podemos ligar al concepto de los minoritarios, como fuerzas que recorren el mismo plano, que se dan en el seno de lo mayor.

Ahora bien, ¿qué podemos concluir de la novela gráfica *Tanta sangre vista*, con relación al conflicto armado colombiano? Hemos partido de los conceptos máquina de guerra y aparato de captura, como una suerte de hipótesis, a saber, si las dinámicas del conflicto, mostradas en la novela gráfica analizada, podrían ser susceptibles de una lectura desde dichos términos. Más aún, apuntamos a analizar cómo es el funcionamiento de la máquina de guerra y el aparato de captura en el conflicto armado narrado, que no es otro que el conflicto colombiano. Aclaremos que la elección de tales conceptos no ha sido de manera descuidada, sino que obedece a indagar si una revolución puede asumirse como máquina de guerra, lo cual nos lleva a derivar otra pregunta: ¿cómo entender esta revolución, desde la perspectiva de Deleuze? Para responder a esta pregunta, debemos recordar, brevemente, una particularidad del concepto “máquina de guerra”. Y es que, si bien su nombre puede inducir a concebir su objetivo como una guerra en su más puro sentido, es decir, el de la batalla entre dos ejércitos, desde la filosofía de Deleuze y Guattari nada hay más alejado que esto. En efecto, como se puede deducir de la lectura de *Mil Mesetas* (1994), la máquina de guerra no puede tomarse de manera literal, ya que la guerra, antes que su fin, es su suplemento,

lo cual, como remarca Patton (2013), amplía el alcance del término guerra, por lo cual, la máquina de guerra tiene por objeto real “las condiciones de mutación creativa y cambio” (p. 155), o, lo que es igual, el trazo de líneas de fuga, de desterritorializaciones y mutaciones dentro de un agenciamiento, y, en este caso concreto, del plano social, aunque su relación con la guerra sea inevitable, dada la antipatía existente entre el aparato de captura y la forma Estado, motivo que, de una u otra forma, hace surgir la guerra. Por ello, Patton sugiere que este concepto se entienda como “máquina de metamorfosis”, denominación que considera más adecuada con los fines que ella persigue⁵⁹.

Por otro lado, encontramos al Estado como sobrecodificador de territorios, con líneas duras de segmentarización, leyes y códigos, y que, mediante ellos, para, en cierto sentido, perpetuarse, lo cual lleva a aminorar las fuerzas creativas, y con ello, a anular la capacidad de creación de nuevas subjetividades, territorios, y, al mismo tiempo, a incrementar su poder de replicar “lo mismo” (lo que se ajusta su modelo), cerrando la puerta a lo nuevo, lo heterogéneo, lo que se escapa a su captura. Así, cualquier flujo capturado por este es codificado, domesticado y subsumido al régimen del Estado, adquiriendo de esta forma una función que se adapta a los fines de este, o lo que es igual, a acoplarse al estado de cosas que protege el Estado, misma suerte que sigue cualquier movimiento nómada una vez es capturado. De suerte que, cualquier movimiento que atente contra la lógica imperante, es bloqueado. Como señala Zícari (2015), pese a que la máquina de guerra, las minorías y los movimientos nómadas remiten a multiplicidades, no es menos cierto que el Estado tenga sus multiplicidades, que se encuentran codificadas, y cuyos

⁵⁹ Para Deleuze, según Zícari (2015) y Sibertin-Blanc (2017), el punto central de cualquier minoría, movimiento nómada o máquina de guerra no son sólo las variaciones o desviaciones no codificadas en un sistema que ellos puedan crear, sino también la consecución de otros agenciamientos con otras luchas. Alianzas mediante las cuales “se diagrame flujos en todas direcciones, multiplicando las formas de creación colectiva” (Zícari, 2015, p. 79).

movimientos e interacciones no representan una amenaza para este, pues no implican, de modo alguno, mutaciones o cambios de ninguna clase.

Retomando la relación existente, esta puede resumirse en que, mientras las máquinas de guerra encaran una lucha contra la forma Estado, a través del alisamiento del territorio y del trazo de líneas de fuga por medio de las cuales se haga huir el contenido del Estado y lo lleve a su desquiciamiento, a creaciones colectivas diferentes al modelo impuesto por el Estado, lo propio de este es la captura, el bloqueo, la codificación de aquellas. Sin embargo, no podemos reducir esta relación con la simple yuxtaposición entre cambio y permanencia de un estado de cosas, dado que también el Estado genera sus cambios. En efecto, pueden admitirse cambios en el Estado, no obstante, dichos cambios son asumidos como una forma de reforzamiento de un orden imperante, del cual ellos serán un calco, sin constituir una modificación en el orden social. En cierto sentido, estos cambios son, de algún modo, previstos por el Estado, por la mayoría, en la medida en que se encuentran ligados a un modelo o finalidad prevista y fácilmente acoplable al interior del orden social que se mantiene. Es lo que Zícari (2015) denomina como “devenir axioma”, en el cual el cambio es asumido como un axioma que se añade a la serie Estado, por lo cual termina por ser un refuerzo de su orden y no una disrupción creadora. Ahora bien, los cambios fomentados por la máquina de guerra son de otra índole: son devenires, y, por consiguiente, desprovistos de una finalidad dada de antemano y de un modelo con el cual crear una identidad. Los devenires, entonces, liberan las diferencias, contrario a la repetición de lo mismo que procura el Estado o la mayoría. De ahí que sean disruptivos, imprevistos, y que genere las condiciones para la creación de nuevas poblaciones en un espacio que ha dejado de ser estriado. Es el mismo resultado de las líneas de fuga, pues, vale recalcar, las líneas de fuga precipitan devenires. Son mutaciones carentes de fines o metas.

Pero, entonces, ¿es válido hablar de las máquinas de guerra como sinónimo de una revolución, en el sentido que tradicionalmente esta se ha asumido? Como vimos en el capítulo segundo, Deleuze es reacio a aceptar esta asociación, pues el problema de toda revolución está en que esa línea de fuga, que traza una minoría, la lleve a tomar el lugar de la mayoría. Ya en *El Anti-Edipo* (1974), Deleuze y Guattari manifestaban este peligro, en la relación del judío y el egipcio, en la cual, detrás de todo judío había un egipcio, es decir, que toda víctima corre el peligro de convertirse en victimario. En otras palabras, uno de los destinos que puede ocurrir con los movimientos de las minorías radica elevarse a un rango de mayoría. En *Un manifiesto menos* (2013), Deleuze enfatiza en que

Habría como dos operaciones opuestas. Por un lado, se eleva hacia el "mayor": de un pensamiento se hace una doctrina, de una manera de vivir se hace una cultura, de un acontecimiento se hace la Historia. Se pretende así reconocer y admirar, pero de hecho se normaliza. (p. 83).

Es justo esto lo que constituye una revolución, a su modo de entender, basado en las distintas revoluciones en Occidente. Por consiguiente, no se trata de sustituir un Estado por otro, ni de devenir mayor: el problema nunca ha de ser el ganar o conquistar la mayoría (Deleuze y Parnet, 1980). Así, el problema de la relación entre la máquina de Guerra y el Estado (forma Estado), entre las minorías y la mayoría consiste en crear las condiciones revolucionarias para precipitar un acontecimiento que dé apertura a lo posible y lo cree, y con ello crear una nueva existencia, producir “una nueva subjetividad (nuevas relaciones con el cuerpo, con el tiempo, con la sexualidad, con el medio, con la cultura, con el trabajo...)” (Deleuze, 2007, pp. 213-214)⁶⁰.

⁶⁰ Como señala Thoburn (2003), lo menor no es un subconjunto de minorías, sino un movimiento de grupos, sus variaciones, sus mutaciones y diferencias, que se encuentran implicados en una configuración mayor, cuyo standard

Nuevamente, líneas más adelante del fragmento citado, insiste Deleuze en el carácter impredecible de los devenires, de los fines de la línea de fuga, del alisamiento de los espacios estriados, como lo posible: lo que puede llegar a ser, pero que ahora no es, o en concreto, no es actual. Sin predeterminación: lo posible no preexiste al acontecimiento, sino que es este quien lo crea.

Volvamos ahora a la obra *Tanta sangre vista*. En ella, el conflicto armado se presenta bajo la forma de un enfrentamiento entre dos ejércitos, uno oficial, y otro rebelde, lo cual, en un principio, podría conducir a tomarlo como la confrontación entre dos fuerzas opuestas, a saber, la fuerza centrípeta del Estado, y la fuerza centrífuga de una máquina de guerra. No obstante, el desarrollo de la novela permite ver que no se trata, precisamente, de la lucha de una minoría por el espacio liso, para constituir de esta forma un devenir menor, o, en otras palabras, permite apreciar cómo se presenta una suerte de devenir mayor por parte de una minoría⁶¹. En efecto, como mencionamos antes, las fuerzas revolucionarias nunca tuvieron otro objetivo diferente al de hacerse con el control del Estado, para instaurar un nuevo régimen bajo las mismas dinámicas de un aparato de captura, con lo cual, entonces, se aprecia el derrocamiento de un Estado, para reemplazarlo por otro. De acuerdo con los argumentos expuestos antes, el problema de las llamadas “revoluciones”, que tanto señala Deleuze, es que, independientemente de la ideología que las sustente, no dejan de replicar la forma Estado, con lo que, podemos afirmar, no trae mayor cambio en el orden social, habida cuenta de que, según *Tanta sangre vista*, las mismas relaciones y divisiones jerárquicas permanecen intocables. Así, se sigue presentando la división entre salvajes

atraviesa el plano de la vida, para determinar la configuración de esta. Por ello, las minorías no deben identificarse con una subclasificación determinada por la mayoría; por el contrario, las minorías persisten en su carácter de lo menor, es decir, en su tendencia a producir procesos minoritarios, para los cuales es preciso comprometerse con las estratificaciones molares (mayoría), las relaciones socio históricas y los intrincados modos de vida, a los cuales ellas darán paso a su creación a través de su potencia creadora y sus procesos de innovación y experimentación.

⁶¹ Aclaremos que, para Deleuze, el devenir siempre es hacia lo menor, nunca hacia lo mayor. No obstante, empleamos la expresión “devenir mayor” para enfatizar la ausencia de un proceso minoritario, y la constitución en mayoría de la minoría.

y civilizados, entre “chusmeros” y gente culta, lo cual visibiliza que la marginalización de los pobladores del campo continúa, o cuando no, empeora. En este sentido, como se puede encontrar en esta novela, lo que pretenden los gobernantes, de uno y otro bando una vez se hacen con el poder, marca una denuncia hacia las formas de gobierno de nuestro país, denuncia que se puede concretar en cómo los dirigentes, por un lado, gobiernan de acuerdo con una idea de Estado que es contraria a la situación real del país. Así, por otro lado, la pretensión de estas dirigencias se encamina a tratar de hacer del Estado colombiano, un Estado perfecto, que encaje en los ideales de la civilización, toda vez que el lado oculto muestra una situación diferente, donde la pobreza y la exclusión de la Colombia profunda se mantiene y ahonda con el paso del tiempo. Asimismo, la novela constituye un llamado de atención a cómo, a pesar de los cambios ideológicos en el gobierno y el Estado, hay un orden social que se conserva, en el cual la marginalidad de las clases menos favorecidas (en este caso, el sector rural) no experimenta ninguna transformación.

Así pues, la forma Estado se ve reforzada, pues, si nos atenemos a los contextos históricos en los que se desarrolla la novela, se puede comprender que, de modo tangencial, se narra, aunque de manera indirecta, la paulatina formación del Estado moderno en Colombia. Y no es para menos, ya que, como afirmamos antes, el contexto del siglo XIX, época en la que se desenvuelve la narración, se destaca por ser un periodo de consolidación del Estado colombiano a través de las distintas luchas de poder, protagonizadas básicamente por los partidos Liberal y Conservador. Aun así, con relación a la novela, si bien ambos bandos enfilan sus luchas por la conquista del aparato de Estado, no deja de llamar la atención cómo se presenta una disparidad entre los ejércitos de corte oficialista (conservadores), y los revolucionarios (liberales)⁶². De suerte que, por un lado, el

⁶² Esta distinción se insinúa hacia la mitad de la novela, gracias a los apelativos tradicionales que han caracterizado a ambos partidos políticos. Así, se emplea el término “godo” para referirse al bando estatal, derrocado por los rebeldes y que, a su vez, busca retomar el poder; mientras que, por otro lado, “chusma” o “chusmero” ha sido el apelativo más empleado por los conservadores, para referirse a los liberales, quienes son vistos como incivilizados, agentes del

ejército conservador lucha con tácticas militares basadas en el orden y estrategia racional del arte de la guerra, así como con artillería de última generación (ametralladoras Gatlings), mientras que los revolucionarios liberales encuentran en lanzas y viejos fusiles las armas para enfrentar un ejército rival que, además, se encuentra en mejores condiciones, pues, en efecto, los revolucionarios enfrentan estas batallas en condiciones físicas deplorables: alpargatas, uniformes hechos harapos a causa de las inclemencias del clima y del terreno, y un estado corporal debilitado por estas mismas circunstancias. En este sentido, encontramos un contraste notorio entre la forma ordenada y calculada del aparato de captura estatal, en una distribución del espacio, concordante con las formaciones militares, y la lucha de la máquina de guerra, sustentada en la distribución de sus tropas en el espacio, que recuerdan, hasta cierto punto, la confrontación de movimientos de ajedrez y del go⁶³. Incluso la música refleja este fuerte contraste: los cantos afinados de alabanza a Dios, de los conservadores, contra las notas destempladas del músico en batalla, cargadas con emoción antes que con impecable técnica, de los revolucionarios liberales (Véase Figura 20).

desorden y encarnación de la perdición de las buenas costumbres que, a juicio de los conservadores, orientan al Estado en su misión por mantener el orden y garantizar la prosperidad. Sin embargo, hay que advertir que estos términos no nacen simultáneamente, pues la palabra “chusmero” aparece hacia comienzos de la década de 1950, para referirse a las guerrillas liberales organizadas en el campo. Al respecto, pueden consultarse los trabajos de Marín Galeano y Valencia Grajales (2010), Osorio Montoya (2017), Rodríguez, G. (2013), Sánchez y Aguilera (2001), Palacios, M. (1995), Villamizar (2017) entre otros.

De manera que, su uso en la novela gráfica *Tanta sangre vista* sirve para distinguir, sutilmente, dos momentos de la historia colombiana: el primero, probablemente, la llamada “Guerra de los mil días” (1899 – 1902), aunque bien podría aludir a las continuas guerras partidistas desatadas a lo largo del siglo XIX; el segundo, al siglo XX, como hemos mencionado anteriormente. De cualquier manera, reiteramos que el carácter ficcional de la novela analizada omite referirse a los hechos concretos, por cuanto se puede entender que su interés no es ofrecer un relato fidedigno de la historia colombiana, sino concentrarse, además de en las vivencias de la guerra, en la premisa de que el conflicto armado ha sido una constante en el desarrollo de Colombia, conflicto que se concentra en la lucha por el poder del Estado.

⁶³ Ajedrez y Go son dos maneras de entender la diferencia entre Aparato de Captura y Máquina de Guerra, expuestas por Deleuze y Guattari (1994). El ajedrez es la batalla codificada, en el que cada pieza tiene una jerarquía de la cual derivan sus movimientos y funciones, mientras que, en el Go, los movimientos son libres, ya que carece de esta jerarquía (cualquier ficha puede ser rey, peón, hombre, mujer, etc.). Asimismo, en uno sus movimientos son reglados: van de un punto a otro; mientras que, en el otro, se trata de dispersarse por el espacio, para capturarlo, territorializarlo. Ahora bien, hemos optado por no afirmar tan tajantemente este punto, pues, como hemos dicho, tanto revolucionarios como oficialistas combaten por sucederse en la dirección de los aspectos claves de un aparato estatal. De ahí que, pese la diferencia de sus movimientos en batalla, ambos buscan tomar un territorio, tomar su estriaje para sobre-codificarlo con sus proyectos políticos.

Sin embargo, aun cuando hemos tratado de destacar estas características de ambas fuerzas, no puede sostenerse que haya una máquina de guerra enfrentada a un aparato de captura estatal. Incluso ni siquiera por más que se reafirme la incapacidad de los revolucionarios de administrar el Estado, que bien podría descollar la ineficacia de un nómada en el mantenimiento de un espacio estriado, ya que, desde el principio se entienden que las intenciones no son otras que tomar o conservar las riendas del Estado. De suerte que, para concluir, lo que encontramos en esta ficción es la consolidación del Estado-Nación colombiano, en la distinción de dos fuerzas en choque. Por un lado, las fuerzas conservadoras que, basadas en una idea de Estado republicano civilizado (Marín Galeano y Valencia Grajales, 2010), encuentran unas condiciones adversas, anárquicas, en los sectores rurales, la verdadera máquina de guerra, el lado salvaje, que conduce a los revolucionarios a la batalla. Por el otro lado, las fuerzas revolucionarias. De cualquier manera, sí podemos afirmar que se trata de un choque entre dos formas Estado, pues a pesar de unas ciertas diferencias ideológicas, buscan el mismo objetivo: mantener un estado de cosas. Ahora bien, si tomamos a los combatientes rurales como máquinas de guerra, estas son capturadas por Almagro y otros oficiales, es decir, las usan para intentar institucionalizar el Estado, en su mayor expresión, mientras que, por otro lado, las fuerzas conservadoras intentan mantener y luego retomar el Estado. Un conflicto armado por el mantenimiento del Estado y sus funciones. En otras palabras, una revolución en todo su esplendor: un giro de 360 grados, un destino *lampedusiano*, un cambiar para que todo siga igual.

3.2 Caminos condenados y Dientes de León: las caras del desplazamiento forzado

Hemos visto cómo la novela *Tanta sangre vista* relata la experiencia de la guerra que, en este caso, tiene por objeto la formación de la República colombiana, a pesar de que este dato sea

implícito. Independientemente de los contextos muy particulares, propios de un minucioso trabajo histórico, podemos destacar algunos elementos que nos ayudan a comprender las dinámicas del conflicto armado colombiano desde sus inicios. Tal como acotamos, en una primera instancia podríamos mencionar que se trata del choque entre una máquina de guerra (la población rural marginada y explotada por grandes latifundistas) y un aparato de captura, o Estado, que trata, por todos los medios, de bloquear las líneas de fuga que la máquina de guerra comienza a trazar. En efecto, se trata de una confrontación violenta entre una aparente fuerza subversiva, revolucionaria, y una fuerza que procura mantener un status quo que se ve amenazado, o, lo que es igual, entre fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas. Lo anterior no ha de ser tomado como si se tratara de dos fuerzas que actúan de manera independiente, pues, tal como se ha expuesto, estas dos fuerzas coexisten en un mismo plano social. Así, la máquina de guerra surge en el seno de un plano social sobrecodificado por el Estado, como exterioridad, toda vez que el agenciamiento social efectuado por el Estado tiene un coeficiente de desterritorialización que se manifiesta en la máquina de guerra, pues, como sostienen Deleuze y Guattari (1994), siempre hay algo que escapa al control del Estado, algo que traza una línea de fuga y se propaga, algo que hace florecer unas condiciones revolucionarias que desestabilizan el orden mantenido por el Estado. En otras palabras, formaciones moleculares que surgen dentro de las formaciones molares y hacen que estas tambaleen.

Podríamos asociar este planteamiento con algunas teorías sobre el conflicto armado colombiano. En efecto, Fernán González (2014) sostiene en su análisis que debe evitarse la concepción ideal del Estado, es decir, su idealización y sobreestimación de sus capacidades para transformar la realidad, toda vez que este no es una realidad homogénea que pueda diferenciarse totalmente de la sociedad. En este sentido, no se trata de asumir el Estado como un ente

todopoderoso cuyo poder central homogeniza la vida de toda la sociedad que encierra, sino más bien que su consolidación atraviesa dificultades propias de la relación entre el centro de poder y las diferentes regiones alejadas de este centro, lo que, en términos deleuzianos podría entenderse también como el problema de la resonancia del punto central de poder en los diferentes puntos de poder. En otras palabras, el problema de la integración social, territorial y política en el Estado. Así, sostiene que es necesario analizar los modos de relación entre el centro y las regiones, ya que hay divergencias entre este modo de relacionarse, pues son procesos desiguales. Para ello propone que debe tenerse en cuenta,

en primer lugar, la manera como los espacios regionales se han venido poblando y articulando entre sí para configurar el espacio de la nación; en segundo lugar, el modo como sus pobladores se han ido cohesionando y organizando internamente, y, en tercer lugar, la manera como las regiones y sus pobladores han ido articulándose (p.19).

Podemos afirmar, entonces, que se trata de analizar la manera como el Estado, aparato de captura, se extiende, centraliza y homogeniza la vida en los espacios que integra. Es decir, analizar el funcionamiento del aparato de captura y la relación que sostiene con las máquinas de guerra que se le oponen, a las cuales captura para integrarlas y mantener su soberanía. De ahí que reafirmáramos la noción de resonancia del punto central en los diferentes puntos de poder, pues, como expone Gupta (2015), el Estado se sirve de estos puntos de poder (o relaciones de poder y organización) presentes en las distintas regiones para integrarlas mediante instituciones que regulen las relaciones sociales, lo cual, de acuerdo con Michael Mann (1997) no es algo distinto a centralizarlas e integrarlas al poder estatal. De esta manera, Según Geertz (2003), el Estado no sólo

ejerce un dominio a partir del ejercicio de la violencia, sino que también logra constituirse culturalmente, en la medida en que, gracias a esta institucionalización de la vida, este se adentra en las prácticas cotidianas y moldea de manera uniforme y unitaria una serie de creencias, deseos, identidades y formas de vivir desiguales. Dicho de otro modo, a través de la intrusión en estas prácticas cotidianas, el Estado centraliza y jerarquiza la vida.

Por supuesto, como hemos advertido antes, este moldeamiento de las diferencias no debe llevarnos a presuponer que su realización es homogénea y carente de resistencias. De hecho, las relaciones entre el centro y la periferia, en el caso colombiano, son muy variadas, lo que conduce a que el conflicto sea también desigual en las diferentes regiones. Así, por ejemplo, García y Aramburo (2011) analizan cómo grupos ilegales armados hacen su presencia en el Urabá antioqueño luego de la represión estatal contra la propuesta de los pobladores en relación con medidas políticas y económicas que se querían implantar, lo que llevó a que esa tensión diera lugar al surgimiento de insurgencias armadas. Por otro lado, en regiones como Córdoba, el poder estatal ha debido apoyarse en relaciones sociales y políticas previamente existentes para poder consolidar su dominio plenamente, lo cual ha llevado al surgimiento de grupos ilegales que ayudan al Estado en este propósito, con lo cual se hace visible que la relación entre el Estado y esta región se cimienta sobre la ilegalidad.

Sin embargo, hemos intentado demostrar, a través de *Tanta sangre vista*, cómo desde los primeros procesos de formación del Estado colombiano, lo que se ha dado es más una confrontación entre dos modos de constituir un aparato de captura, que una confrontación entre una máquina de guerra y un aparato de captura, toda vez que esta última termina incorporada en aquél, más que todo en el estamento militar estatal. Ahora bien, de cara al conflicto armado colombiano, desde sus inicios han estado presente formas opuestas de estructurar la sociedad,

proyectos de relaciones sociales, económicas, políticas y de poder que chocan entre sí, como podría leerse en Quintana (2016). Pero afirmar que se trata de proyectos de sociedad opuestos resulta demasiado difuso y problemático, porque, en últimas, tanto la máquina de guerra como el aparato de captura son maneras de entender y construir un campo social. Más bien, lo que intentamos afirmar es que en las entrañas del conflicto armado colombiano se ocultan proyectos de Estado, de centralización, hegemonía y control de la vida social, amparados por ideologías políticas. Por supuesto, no pretendemos desconocer ni eliminar otros factores que llevaron a esta situación; de hecho, como hemos sostenido desde el principio, el conflicto armado en Colombia es una complejidad casi inabarcable en su totalidad, por lo cual, reducir su causa a un solo factor es reducir su historia y su impacto social. En este sentido, nosotros no decimos que esta sea su única causa, pero sí una causa determinante. Por otro lado, podríamos decir que es un problema de ideologías políticas, pero tal afirmación es incompatible con el pensamiento de Deleuze, pues, en efecto, “lo que cuenta no es la ideología, ni la oposición económico-ideológico, sino la organización del poder (...) No hay ideología, sólo hay organizaciones de poder” (Deleuze, 2005, p. 335).

De esta misma manera se manifiesta también Deas (2015), para quien las luchas de los partidos políticos con su proyecto de Estado estuvieron presentes en la base del conflicto armado colombiano: “Así, la política de partido original, de liberales contra conservadores, evoluciona hacia una política en que otros elementos, sindicatos, estudiantes, campesinos, indígenas, adquirirían más prominencia” (p.55). Asimismo, la Comisión de la Verdad, en su informe *No matarás. Relato histórico del conflicto armado interno en Colombia* (2022) sostiene que los modelos de Estado defendidos por los partidos políticos, con sus formas de identidad homogéneas, “contribuyeron a fomentar un clima emocional en el que floreció una cultura política intolerante, que veía al adversario político como un enemigo con el que no se podía transigir” (p. 58). Sin

embargo, tampoco podemos endilgar esta responsabilidad sólo a los partidos tradicionales, ya que, como también expone este informe, actores armados, como la guerrilla y los grupos de autodefensa, tenían por estandarte una ideología política defendida por medio de la lucha armada, al punto de establecer la conformación de diversas formas de lucha para tomarse el poder, o mantener el orden establecido por el Estado colombiano. Respecto a los primeros, la Comisión de la Verdad expone cómo en muchas regiones del país los grupos guerrilleros asumieron el papel de un Estado, y regularon la vida de una población “que, sin poder recurrir a las autoridades legales, aceptó las reglas impuestas.” (p.165). Asimismo, Aguilera Peña (2014) explica cómo en los territorios dominados por dichos grupos ejercieron un contrapoder al Estado, mediante el control poblacional y la instauración de sistemas de justicia con los que mantenían sus relaciones de poder⁶⁴. Incluso, en otras regiones, como el Putumayo, se llegó a consolidar una suerte de Estado, a partir del comercio de la coca y su control por parte de la guerrilla allí operante (Torres, 2011). Ahora bien, por parte de los grupos paramilitares, su similitud con el aparato de captura resulta menos difuso. En efecto, desde 1965, año en el cual se autorizó a la población civil a constituir grupos armados que frenaran la expansión de las guerrillas, estos grupos tenían como fin mantener un status quo impuesto por el Estado, los cuales, con el tiempo y la asociación con narcotraficantes, terratenientes y políticos regionales, llegaron a imponer órdenes locales de tipo autoritario y de

⁶⁴ Si bien Aguilera reconoce que, si bien hubo grupos guerrilleros que empleaban la estrategia del foquismo en su accionar, también estos grupos ejercían funciones propias del Estado, como juzgar y condenar, es decir, una justicia revolucionaria, lo cual implica la conformación de un aparato legal, de un sistema normativo, un régimen de signos que regule las distintas relaciones de los cuerpos y enunciaciones, algo que, en sí, es propio del ejercicio de un aparato de captura. No está de más recordar, para profundizar en la similitud de los grupos guerrilleros con el aparato de captura, la ley 002 de 2000, proclamada por las FARC-EP, que inauguró la práctica de secuestro conocida como “Pesca milagrosa”. En efecto, en su parte resolutive declaraba lo siguiente: “ARTICULO PRIMERO: Cobrar el impuesto PARA LA PAZ a aquellas personas naturales o jurídicas, cuyo patrimonio sea superior al millón de dólares USA.

ARTICULO SEGUNDO: a partir de la fecha, los cobijados por esta LEY, deben presentarse para cumplir esta obligación. Un segundo llamado aumentará el monto del tributo.

ARTICULO TERCERO: quienes no atiendan este requerimiento, serán retenidos. Su liberación dependerá del pago que se determine” (FARC-EP, s.f.).

control político, social y económico en los que operaban. Es decir, Control de la economía, la población y el orden político, con el fin de imponer un modelo de Estado según sus intereses⁶⁵.

Tenemos así que se trata de formas de organización del poder, a la manera en que funciona un aparato de captura estatal⁶⁶. Para alcanzar este funcionamiento, es necesario controlar el territorio en el que se asientan. Es decir, controlar los diferentes flujos que circulan dentro de él, sus movimientos, su organización, su entrada y salida. Es decir, que, aun cuando en apariencia algunos de estos grupos abren el espacio estriado del Estado, lo que realizan finalmente es un nuevo estriaje sobre este, con mayores o pequeñas variaciones, pero respondiendo a una dinámica de control territorial semejante a la de un Estado⁶⁷. O, lo que es igual, realizan la efectuación de una maquina abstracta a través de un agenciamiento estatal. Por ello, de cara a esta problematización, lo primero que ha de tenerse en cuenta es el territorio. Y es que, justamente, en el conflicto armado colombiano las disputas por el control de territorios han sido una constante. Este ejercicio de control desterritorializa los flujos controlados por el Estado, pero al mismo tiempo los reterritorializa en una dinámica muy similar a la de este. No obstante, se generan movimientos

⁶⁵ Frente a este punto, cabe aclarar que, como expone el Centro Nacional de Memoria Histórica (2018) el funcionamiento de los grupos paramilitares no estaba dirigido a la destrucción del Estado, sino más bien, en algunos casos, a erradicar la presencia de todo aquello que lo amenazara, a liderar “prácticas que en principio les correspondían a las instituciones estatales como brindar seguridad, cobrar impuestos y regular la convivencia de las comunidades” (p.149), y en otros a reconfigurar el Estado a través de su incidencia en las decisiones públicas y la generación de leyes según su proyecto de Estado, sin enfrentarse al Estado colombiano. No en vano, también llegaron a fundamentar su accionar en programas políticos, como el Plan Birmania y el Pacto de San José del Ralito. Tal como sostienen Rivas Nieto y Rey García (2018), “los paramilitares querían ser actores políticos, tener un proyecto político y ser una especie de reformistas que querían huir de su pasado delincencial y bárbaro. Se definían como organización política-militar civil y antisubversiva que quería reformar elementos claves del Estado colombiano”.

⁶⁶ En este punto queremos enfatizar que no se trata de asumir si son o no máquinas de guerra o aparato de captura, sino, más bien, siguiendo la filosofía de Deleuze, de analizar su funcionamiento, la manera como operan, pues, más que responder a la pregunta por el qué es, se trata de responder a la pregunta acerca de cómo funciona, propia de la filosofía deleuzeana.

⁶⁷ Si bien es cierto que sobre todo cuerpo social opera una codificación, lo que queremos analizar es si sobre los territorios foco del conflicto armado opera una sobrecodificación del tipo estatal, lo cual implica que haya un punto central determinante que jerarquice y resuene sobre los otros puntos de poder.

de desplazamiento forzado, en los cuales, todo aquello que constituya una potencial amenaza al nuevo orden, debe erradicarse⁶⁸.

Por supuesto, el fenómeno del desplazamiento forzado no puede reducirse sólo a la dinámica de la violencia armada ejercida por la toma de un territorio, pues no en pocas ocasiones este desplazamiento forzado se presenta en territorios que han quedado anclados en el medio de la disputa de dos grupos contrarios, o incluso tres. No obstante, podría decirse que es la consecuencia de la disputa por el control territorial que, en últimas, lleva a que cada grupo segregue a aquellos que no sean colaboradores ni partidarios de su modelo de control. Con todo, el desplazamiento forzado no deja de ser una realidad, cuya experiencia se puede encontrar en las novelas gráficas *Dientes de León* (2016), de Óscar Pantoja y María Lesmes, y *Caminos condenados* (2016), de Diana Ojeda, Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz. Tales obras, como se ha mencionado, abordan una faceta concreta del conflicto armado colombiano, la cual es el desplazamiento forzado al que muchos pobladores de los territorios afectados se han visto obligados a seguir. Trataremos, a partir de estas dos novelas gráficas, no de elaborar una teoría del desplazamiento forzado, sino de apreciar cómo se ha presentado esta dinámica, a partir de las voces de las víctimas.

En este orden de ideas, pese a que hemos mencionado que el control territorial se ha ejercido tanto por las guerrillas como por los grupos de autodefensas, y en general por todos los actores del conflicto armado, incluidas las Fuerzas Armadas (Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, La convivencia y la No Repetición, 2022a), debemos aclarar que nos centraremos en

⁶⁸ El estriaje del territorio se da también por la estructura binaria que se impone. Así, en estos territorios, un claro ejemplo de este binarismo lo constituye la dupla “simpatizante – no simpatizante”, “colaborador – no colaborador”. Incluso se instauran binarismos con funciones claras de acuerdo a su categoría, por ejemplo, “hombre-mujer”, en la que cada categoría debe seguir unas funciones que les son impuestas. En algunos casos, se controla también la sexualidad, en la que las categorías “heterosexual – homosexual” son muy marcadas, lo que lleva a que la diversidad sexual sea anulada, expulsada o eliminada dentro del territorio. Es decir, hay un deber ser que impera sobre la vida y las relaciones de un territorio tomado. Cuanto sea contrario a este deber ser, ha de ser anulado, mediante “correcciones” en la conducta, desplazamiento forzado o eliminación física (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2019).

las incursiones de los grupos paramilitares, ya que en ambas obras estudiadas estos son los protagonistas del éxodo forzado. Así, en *Dientes de León* (2016), se narra, por ejemplo, cómo los grupos paramilitares cercaron poco a poco la ciudad de Barrancabermeja, hasta que, finalmente, en el mes de diciembre del 2000 ingresaron a la ciudad (Véase Figura 21). Este cerco armado constituye una de las formas de control territorial, en la medida se establece un control a la población civil, “que va desde el control a la libre circulación hasta el asilamiento de comunidades enteras. Las restricciones conllevan un ingreso selectivo de bienes y limitaciones en el acceso a los servicios de salud y a la ayuda humanitaria” (De Correa-Lugo, V., 2008, p.210). Dicho de otra manera, el control territorial ejercido por esta agrupación implica un control sobre la vida de los habitantes, quienes se ven obligados, o bien a resignarse a las disposiciones de estos grupos, o a huir y abandonar todo. En cualquier caso, la vida sufre un cambio repentino y se vuelve el valor máximo que, a la vez que es amenazado (y acaso vulnerado), también se torna objeto de protección, ya sea mediante la obediencia o mediante la huida. Asimismo, el ejercicio de este control va más allá del control armado, pues de lo que se trata es de un ejercicio del miedo como estructurador social. En efecto, es mediante el miedo que este grupo paramilitar instaura, no sólo un control social, sino también un afecto transversal que moldea el agenciamiento social, que se inserta también en los micro agenciamientos individuales, y que fundamenta todo un agenciamiento colectivo de enunciación. De suerte que el miedo establece todo un régimen de prácticas sociales, las cuales son protegidas a través de diversas estrategias como la tortura, el asesinato selectivo, las masacres indiscriminadas, las amenazas, entre otras (Véase Figura 22). En otras palabras, esta estructuración social basada en el miedo conlleva no sólo el control de flujos a nivel interno y externo (relaciones entre habitantes, control de inmigraciones, defensa ante posibles ataques externos), sino también el bloqueo de potenciales líneas de fuga.

Podríamos afirmar, entonces, que estos desplazamientos forzados corresponden a movimientos reales de desterritorialización, en dos sentidos. En primer lugar, el flujo migrante humano que abandona su territorio; en segundo lugar, por la destrucción del agenciamiento social. Asimismo, ocurre una reterritorialización, que se puede observar en las invasiones a las ciudades por parte de las víctimas de desplazamiento forzado, quienes deben ajustarse a las dinámicas de la ciudad, para garantizar su supervivencia⁶⁹. Por otra parte, también puede tomarse como una reterritorialización aquella que es llevada a cabo por los pobladores que deciden mantenerse en el territorio tomado por alguno de los actores del conflicto, en la medida en que se reterritorializan en un nuevo agenciamiento, en un nuevo agenciamiento maquínico de cuerpos (nuevas relaciones entre cuerpos que habitan el territorio), en un nuevo régimen de signos, todos los cuales se basan en el miedo como elemento constitutivo.

Ahora bien, fácilmente se podría argüir que este cambio se debe a una línea de fuga trazada por una máquina de guerra. Empero, como bien advierten Deleuze y Guattari (1994), la máquina de guerra crea espacios lisos, incluso nuevas relaciones sociales no orgánicas, algo que, según lo que hemos tratado de sostener en este apartado, no se da, debido a que esta toma de territorios sólo cambia un estriaje por otro, y mantiene las mismas relaciones jerárquicas y organizativas de poder. Es decir, su funcionamiento no cesa de ser el propio de un Estado, por lo que la población desplazada es el resultado de un control sobre el territorio, de un espacio estriado. Más aún, si nos

⁶⁹ Este cambio de dinámica lleva a una situación de inestabilidad en las ciudades, las cuales asumen como consecuencia un aumento de la pobreza, debido a que los desplazados son grupos humanos que han dejado atrás su territorio. Asimismo, tal dinámica trae consigo prácticas discriminatorias contra este grupo poblacional y precariedad en sus condiciones de vida. Respecto al impacto del desplazamiento forzado en las ciudades, los trabajos de Prado Ocampo et al. (2017) y el Centro Nacional de Memoria Histórica (2015) enfatizan en la reestructuración acelerada y forzada de las ciudades, debido al desplazamiento forzado.

Por otra parte, llama la atención cómo la novela gráfica *Dientes de León* (2016) narra, desde la voz de las víctimas, la transformación que sufre el desplazado, pues al reterritorializarse en un nuevo lugar, también se reterritorializan en la categoría de víctimas, y en otras de marginal, lo que los lleva a que no sean reconocidos como portadores de una riqueza cultural, territorial y ambiental.

volvemos sobre la novela *Dientes de León*, encontramos que los relatos sobre el desplazamiento tienen como responsables a los grupos paramilitares, los cuales, como ya se dijo, propenden a la protección del orden fáctico del Estado colombiano⁷⁰.

Inclusive, podríamos indagar un poco más en las causas de su surgimiento, y llegaríamos a un problema más complejo, que es tratado por la novela *Caminos Condenados* (2016), y que no es otro que un problema económico. En efecto, desde sus inicios, el paramilitarismo apareció como la formación de ejércitos privados cuyo fin era mantener un reparto de tierras que beneficiaban a grandes terratenientes, y con ello, un statu quo que se extendía hasta las prácticas sociales. De ahí que su objetivo fuera eliminar cualquier intento de subvertir este estado de cosas. Esta tendencia continuó, aunque ahora con una pequeña variación (o tal vez acentuación): ya no se trataba sólo de mantener un estado de cosas sobre el reparto de la riqueza del suelo, sino también de ampliar la posesión de la riqueza para los detentores de esta. No en vano, muchos de los focos de concentración paramilitar se ubicaban en zonas de gran interés económico, lo que llevó a que el conflicto se dirigiera a la apropiación y valorización del suelo (Sánchez, 2007). Esta dinámica no ha pasado inadvertida en los estudios sobre el conflicto armado colombiano. Autores como Mónica Goded (2008), a partir de la tesis formulada por Collier (2000), formula que uno de los factores que contribuyeron la rápida proliferación y fortalecimiento de los grupos de autodefensas paramilitar ha sido el económico⁷¹. En efecto, análisis como los elaborados por la Comisión de la

⁷⁰ Consideramos pertinente el empleo del calificativo “fáctico”, para diferenciarlo del orden “ideal” del Estado colombiano, el cual garantiza una serie de derechos que serían rechazados por los grupos paramilitares. Así, en concreto, cuando hablamos del orden “fáctico” del Estado colombiano, lo hacemos para remarcar sobre todo un orden basado en la distribución desigual de la riqueza, que repele a todo lo que vaya en contravía de ella. De ahí que pueda afirmarse que su accionar estaba orientado por un proyecto económico-político, el cual no sería otro que el mantenimiento del orden fáctico del Estado colombiano.

⁷¹ De hecho, la tesis de Collier abarca un radio más amplio, pues considera que la causa del conflicto armado, y por ende el motivo que llevó a los diversos grupos a enfrentamientos violentos, es un motivo económico, un afán de lucro permanente, tesis que también es compartida por Rubio (1999) y Salazar y Castillo (2001). Por otra parte, autores como Estrada Álvarez (2015) se oponen a este planteamiento, ya que, si bien puede decirse que hubo un motivo económico, este no fue el único motivo del origen del conflicto armado. Según su planteamiento, reducir la

Verdad (2022a), Zuluaga (2012), Cubides (1999), Gómez Rosa (2003), García (2004), Peco y Peral (2006) y el Centro Nacional de Memoria Histórica (2018) coinciden en que el fenómeno del paramilitarismo se extendió y recrudeció por la asociación de estos con las fuerzas del Estado, latifundistas y grandes empresas, asociación de la cual recibían apoyo económico y militar. Víctor de Currea-Lugo (2008), incluso, expone cómo 1,2 millones de hectáreas, de las 4,8 abandonadas por los desplazados, permanecían, hasta el año de su informe, en manos de paramilitares, quienes obligaban a venderlas a sus legítimos dueños, para beneficiar a terceros interesados en megaproyectos de ganadería o palma africana, o a narcotraficantes que quisieran ampliar sus cultivos de hoja de coca, de suerte que “el desplazamiento forzado no es sólo una estrategia contrainsurgente, es una estrategia para la apropiación de tierras a favor de terceros o para usufructo propio” (p. 220).

Justamente este es el tema principal de la novela *Caminos Condenados*: el despojo de tierras por parte de grupos paramilitares para beneficiar megacultivos de palma africana en la región de Montes de María, y la orquestación de esta práctica por parte de empresarios, con la ayuda del Estado colombiano. Sin embargo, antes de adentrarnos en este análisis, contextualizaremos un poco la mencionada obra. Así, esta novela gráfica se deriva del estudio liderado por Diana Ojeda, titulado *Paisajes del despojo cotidiano: acaparamiento de tierra y agua en Montes de María, Colombia* (2015), el cual indaga no sólo las causas del desplazamiento y despojo de tierras sino también, y con un gran énfasis, en la manera como la vida de sus habitantes cambió con la llegada de grandes empresarios y la rápida expansión de monocultivos, particularmente de teca y palma africana, una vez sus tierras fueron restituidas. Por otra parte, cabe

complejidad del conflicto armado colombiano a una avidez constante, es ignorar otras causas importantes, como la política, con excepción de los grupos paramilitares, los cuales, en un gran porcentaje, surgieron como ejércitos privados y mercenarios, y, por consiguiente, con fuertes intereses de lucro.

mencionar que Montes de María es una región colombiana ubicada entre los departamentos de Sucre y Bolívar, la cual ha sido azolada fuertemente por el conflicto armado, sobre todo por el paramilitarismo. Asimismo, dentro de las prácticas vejatorias contra sus habitantes se encuentra especialmente el despojo de tierras y, por consiguiente, el desplazamiento forzado, perpetrado con la complicidad del Estado y grandes empresarios, quienes se beneficiaban con la adquisición de los territorios abandonados forzosamente. En efecto, esta región ha resultado atractiva para implementar megaproyectos de agricultura, llevados a cabo por grandes empresarios, e impulsados e incentivados por el Estado colombiano, de tal suerte que el trasfondo de esta violencia no se trata de un simple problema político, sino más bien de un problema económico, en la medida en que el objetivo de estas prácticas era posicionarse en el mercado internacional, en detrimento de las condiciones de vida de sus habitantes. En últimas, se puede apreciar cómo el capitalismo irrumpió en el conflicto armado, y cómo esta mezcla cambió la vida de un grupo de pobladores, aún en los momentos en los que se confiaba en que los actores violentos se habían retirado de esta zona⁷².

De la novela *Caminos Condenados* podemos extraer los siguientes puntos relevantes, a partir de conceptos claves de Deleuze:

a. El Estado como modelo de realización de la axiomática capitalista: Para Deleuze y Guattari (1994) el capitalismo reúne flujos descodificados en una axiomática que le es propia, inmanente. Estos flujos descodificados no son capturados por el Estado, sino que se recogen en

⁷² El relato de la novela gráfica se desarrolla en época posterior al 2007, año en el que se dio la desmovilización paramilitar. Como consecuencia de esta desmovilización, esta zona, otrora calificada como foco insurgente, o más en concreto, como Zona de Rehabilitación y Consolidación (es decir, como zona afectada por acciones de grupos criminales, en la que se hacía necesaria la intervención estatal para garantizar el orden constitucional, estatal y humanitario, según se desprende del Decreto 2002 de 2002), pasó a convertirse en Laboratorio de Paz, lo cual implicaba, además de la presencia militar, el involucramiento de diferentes ámbitos, como el civil y el económico con sus proyectos de desarrollo económicos, para garantizar el control y desarrollo territorial (Podec 2011). Ello permitió la llegada de sectores industriales que cambiarían las relaciones de los habitantes de la región.

los axiomas del capitalismo⁷³. Sin embargo, esto no quiere decir que los Estados riñan con el capitalismo, sino que, podríamos expresarlo así, se aprovecha de él para llevar a cabo su realización. No es una pérdida absoluta de la llamada soberanía; más bien, se trata de una adaptación del Estado, es decir,

provoca que los Estados cambien profundamente de rol y de funciones para convertirse en modelos de realización en los cuales la axiomática inmanente se efectúa en relaciones formales y elementos cualificados o especificados. La formación capitalista compone así una misma unidad con la figura de los Estados nacionales en tanto modelos de realización (Rossi, 2017, p.197).

En este sentido, lo narrado en *Caminos Condenados* es un ejemplo de esta relación Estado-capitalismo. Tomemos como contexto el proceso de desmovilización de los paramilitares, los últimos actores armados presentes en los Montes de María, pues años atrás los grupos insurgentes habían sido erradicados por la acción conjunta tanto del paramilitarismo como del Ejército. Los esfuerzos de pacificación, llevados a cabo por el gobierno de turno, tenían como propósito mantener la paz a través de la rentabilidad de la producción agrícola. En otras palabras, el posconflicto avenido a esta región respondía más a la necesidad de posicionar la producción regional en el mercado, hacerla más competitiva en el mercado internacional, que una efectiva solución política. Prueba de ello son los despojos ocurridos durante el clímax del conflicto, en el que las tierras abandonadas por los desplazados eran obtenidas por grandes empresarios a precios

⁷³ Una explicación muy pertinente se puede encontrar en Maldonado, Palencia y Silva (2016b), quienes afirman que el capitalismo controla, mediante su axiomática, los flujos, de acuerdo con la necesidad práctica concreta. Esta axiomática, como sostienen Deleuze y Guattari (1994), no es ideológica ni son proposiciones teóricas, pues se trata de enunciados operatorios que se introducen en agenciamientos de producción, regulación y consumo. De esta manera, los Estados se transforman y procuran que esta axiomática se realice, ya no para satisfacer únicamente los intereses propios de cada Estado, sino también para satisfacer las necesidades del mercado internacional.

muy bajos, algo que se reflejó posteriormente con la ley 1182 de 2008, cuya intención era proteger al campesino desprovisto violentamente de su tierra, pero que, en la práctica, favoreció la compra de grandes hectáreas a precios muy bajos, por parte de los grandes empresarios (De los Ríos et al., 2012). Más aún, estas medidas implementadas por el gobierno, como sostiene Ojeda (2015), buscaban sustituir la producción a mínima escala de los campesinos locales, por una más rentable, que dejara grandes excedentes. De ahí que se diera un viraje en la producción: de una producción pequeña, enfocada a la subsistencia, se pasara a una de gran escala, liderada por los grandes empresarios. Así, todo lo anteriormente expuesto se encontraba auspiciado por el Estado, bajo la forma de programas de asistencia y leyes, con lo cual podemos decir que el Estado colombiano adoptó un modelo que, si bien en apariencia buscaba la restitución de la vida de los habitantes de Montes de María, lo que realmente pretendía era fortalecer una dinámica económica de producción de excedentes y competitiva a nivel internacional.

b. Espacio estriado favorable al capitalismo: En efecto, a lo largo de *Caminos Condenados*, se narra la manera como el espacio ha sido estriado para favorecer los intereses de los empresarios allí asentados. Si bien es cierto que, según Deleuze y Guattari (1994), la organización capitalista pasa cada vez menos por el estriaje del espacio, no menos cierto es que el estriaje subsiste, pues como se ha mencionado anteriormente, el capitalismo “es inseparable del Estado puesto que es este el que codifica las condiciones bajo las cuales la axiomática puede operar y regular los flujos de capital” (Patton, 2013, p. 147). En otras palabras, no deja de organizar el capital. A modo de paréntesis, podríamos traer a colación la distinción que hacen Deleuze y Guattari (1994) entre un capital estriado y un capital liso; si bien no brindan una caracterización explícita, podríamos decir que el primero corresponde a la organización interna de cada Estado con relación a la circulación del capital (la organización de los modos de transporte, producción, modelos urbanos, medios de

comunicación, etc.), mientras que el segundo es suscitado por el primero “a través de los complejos que sobrevuelan territorios y los Estados, e incluso los diferentes tipos de Estados” (p. 499). Así, podríamos decir que se trata de la manera como las condiciones de un mercado interno se conectan con un mercado internacional que no es controlado por ningún Estado.

Dado lo hasta ahora mencionado, no es de extrañar que el Estado redistribuya su espacio, de la manera más provechosa para la realización de la axiomática capitalista. Trayendo esto a nuestra novela gráfica en cuestión, encontramos que, en efecto, la zona de Montes de María sufre una nueva redistribución en favor de los grandes proyectos de monocultivos, y en perjuicio de los campesinos. Es de remarcar un aspecto crucial que este estriaje ha traído a los habitantes de esta región, y es su relación con el agua, pues se narran las dificultades que deben atravesar para poder acceder a los puntos naturales de abastecimiento de agua (un trayecto que antes duraba 10 minutos ahora puede durarles todo el día)⁷⁴, sin contar con que, la mayoría de veces, el agua que recogen no es apta para el consumo humano y que, a pesar de esto, se ven obligados a usar para su subsistencia (cultivos, aseo personal, cocina, etc.); incluso, se presentan puntos privados de abastecimiento de agua, controlados por las grandes empresas dueñas de los monocultivos (Véase Figura 23). No sobra recordar que esta nueva distribución del espacio se hizo con la venia del Estado, dentro de la legalidad, y a veces con la presión de fuerzas ilegales, como expone Ojeda (2015).

En este orden de ideas, es evidente que esta distribución del espacio no está pensada en términos de calidad de vida, sino en términos de producción, en el horizonte de producción de

⁷⁴ Tal como se narra en la novela, el uso del recurso hídrico es monopolizado por los cultivos de palma, para lo cual sus dueños conectan esta fuente para el riego directo, situación que perjudica enormemente la calidad de vida de los campesinos. Asimismo, esta nueva organización del espacio también hace que la mayor parte del suelo sea ocupada por los monocultivos, lo que obliga a que los campesinos recorran largos trayectos entre sus casas y las parcelas que pueden cultivar.

excedentes que se ajusten a la economía global y la competitividad en el mercado, con graves impactos tanto para la vida de los campesinos como para el medio ambiente. Así las cosas, se puede ver cómo un problema político, como lo es la reconfiguración de la vida de los habitantes de una zona fuertemente golpeada por el conflicto interno armado, ha sido tratado a la luz de una economía global. En síntesis, cómo lo político fue asumido como un reto de mejoramiento de cifras de exportación y posicionamiento en los mercados internacionales⁷⁵.

c. Nuevas subjetivaciones propiciadas por las condiciones de mercado: Para Deleuze y Guattari (1994), todo agenciamiento comienza por el territorio. De esta manera, si tomamos el caso concreto expuesto, encontramos en este nuevo agenciamiento social unas dimensiones acordes con el capitalismo. Así, en el agenciamiento maquínico de cuerpos puede encontrarse que las relaciones entre los diversos elementos han variado. De relaciones para el mantenimiento de la vida, se ha dado paso al establecimiento de relaciones de megaproducción. Por ejemplo, la relación con el suelo y los recursos naturales ya no son de producción para la subsistencia, sino para la producción de grandes cantidades, según los requerimientos de la economía global y los mercados internacionales. Asimismo, el agenciamiento colectivo de enunciación se ha transformado: las enunciaciones se han vuelto del orden económico. Podríamos afirmar que este nuevo agenciamiento social ha desterritorializado al campesino, y lo ha reterritorializado en los enunciados de productor o empleado. De igual manera, las relaciones intrafamiliares se han modificado por esta nueva dinámica, pues, por mencionar un ejemplo, antes las madres atendían las labores del hogar y las labores del campo, mientras que, en este nuevo orden, ha surgido la imposibilidad de cultivar, ya que, como se expuso en el punto anterior, la distancia entre sus casas y sus parcelas es mucho mayor, y demanda una mayor inversión de tiempo, con lo cual no pueden

⁷⁵ De acuerdo con el estudio de Gallo et al. (2020), Colombia actualmente ocupa el cuarto lugar a nivel mundial de exportación de aceite de palma, y el primero en Latinoamérica.

atender su hogar. Por último, con relación a la dimensión de la desterritorialización, esta se ha visto potenciada por la presión de las mismas empresas y de grupos armados que siguen operando en la zona.

d. Despojo de tierras y pobreza: Por último, pero no menos importante, podemos encontrar, en primer lugar, cómo esta pacificación llevada por el Estado no ha detenido el despojo de tierras, y en segundo lugar, cómo ha contribuido positivamente en el aumento de la pobreza. En efecto, esta nueva distribución ha traído como consecuencia que muchos campesinos, al ver amenazada su supervivencia por la organización favorable a las empresas de monocultivos, hayan decidido, finalmente, venderles sus terrenos a un precio muy inferior, como expone Ojeda (2015) en su informe. Asimismo, en la relación casi obligada de trabajador-empresario, las consecuencias derivadas de los bajos salarios y de los préstamos hechos a entidades del Estado por parte de los campesinos, para que adapten sus tierras a la producción de monocultivos, han afectado negativamente a sus habitantes, pues la deuda se ha vuelto insostenible, y los ha llevado o bien a vender sus terrenos a estas empresas, o al embargo de estos para que sean adquiridos posteriormente, y a precios muy bajos, por los grandes empresarios de los monocultivos. Incluso, como se mencionó anteriormente, en *Caminos Condenados* se insinúa cómo se ejerce una presión violenta sobre sus habitantes, tanto por ejércitos privados como por grupos paramilitares (Véase Figura 24), lo cual es corroborado más ampliamente por Ojeda (2015). En este sentido, se puede ver cómo la práctica del despojo no ha sido desmantelada totalmente, y cómo la violencia se sigue ejerciendo, directa o indirectamente, como mecanismo de presión para el abandono y la adquisición de tierras.

De esta manera, podemos concluir que se sigue manteniendo un control territorial, aunque de una manera, podríamos decir, híbrida, pues si bien es cierto que a la luz de la filosofía de Deleuze

el capitalismo excede a los Estados, en el caso concreto se presenta un control territorial por parte de los empresarios de los monocultivos, que, en cierto modo, fungen como un aparato de captura en sus territorios. No en vano, la distribución del espacio y el control de los flujos (trabajo, capital, recursos, suelo) dentro de ellos es una muestra de ello. En este sentido, podemos decir que nuestra tesis se refuerza, en la medida en que el conflicto armado colombiano no ha sido un enfrentamiento entre una máquina de guerra y un aparato de captura, sino más bien un choque entre aparatos de captura, entre formas-Estado que se valen de la violencia para lograr el control territorial, y cuyas dinámicas, narradas en las novelas analizadas en este acápite, así lo evidencian. Ahora bien, de ser así, ¿dónde hallar una máquina de guerra en el conflicto armado colombiano? Nuestra hipótesis no es pesimista en este sentido: trataremos de sostener que la máquina de guerra puede estar constituida por las víctimas del conflicto. Para ello, es preciso que avancemos al siguiente acápite.

3.3 *Los once y Caminos condenados: Las víctimas como máquinas de guerra*

Hemos expuesto cómo, en el conflicto armado colombiano, más que el enfrentamiento entre una máquina de guerra y un aparato de captura, en el fondo se trata de una confrontación violenta entre dos aparatos de captura, dos formas Estado que compiten por el control absoluto. Si bien es cierto que los movimientos guerrilleros podrían ajustarse al funcionamiento de la máquina de guerra que proponen Deleuze y Guattari, en su actuar concreto han fungido como un Estado, controlando los flujos, estriando el espacio y manteniendo unas relaciones de poder centralizadas y jerarquizadas en los territorios tomados. En lugar de alisar el espacio estriado del Estado, en la mayoría de casos conservan el estriaje del mismo, sólo con un cambio en el ejercicio del control. Puede ser, sin duda, que en un comienzo se trataran de máquinas de guerra, cuyos movimientos

sacudían el orden del Estado. Mas, como bien nos advierten los filósofos franceses, la línea de fuga que pueden llegar a abrir no está exenta de convertirse en una línea dura, en un estriaje. No obstante, tampoco se trata de pensar que el espacio alisado por la máquina de guerra se caracterice por la ausencia de orden; más bien, que las distintas relaciones que crea no sean orgánicas. Y es aquí donde vemos que las relaciones que se dan son de este tipo, más si se tiene en cuenta la violenta incursión del paramilitarismo en el conflicto armado. Más aún, en el análisis de las novelas gráficas en cuestión, las voces que permiten este análisis son las de las víctimas, y no las de los programas ideológicos, lo cual resulta de un gran valor, pues las víctimas son quienes padecen la actualización de la máquina abstracta de los programas ideológicos. En síntesis, porque ellas han vivido en carne propia las dinámicas de los actores del conflicto armado. Para ellas, no hay distinción entre uno y otro actor, pues según lo que narran, el impacto en sus vidas ha sido el mismo.

Pero, entonces, ¿es posible hallar una máquina de guerra en el conflicto armado colombiano, de acuerdo con las novelas gráficas estudiadas? Nosotros respondemos que sí, y que esa máquina la constituyen las víctimas del conflicto armado. Podría objetarse que las víctimas no son máquinas de guerra, pues ellas, por el contrario, han sido golpeadas por la guerra, antes que valerse de ella como recurso. Y, sin embargo, en esta objeción se encuentra un punto clave para nuestra hipótesis, a saber, que, precisamente, la máquina de guerra no tiene la guerra por objeto, sino que mantiene con ella una relación sintética, y no analítica. La máquina de guerra tiene la guerra por un objeto externo que la completa; o lo que es igual, la guerra no es su objetivo primordial y se vale de ella sólo en los casos que, podríamos decir, sea necesario. Ahora bien, por otra parte, el concepto de máquina de guerra resulta un tanto problemático, pues, pese a las diferentes acepciones que tiene, siempre se tiende a pensar en combates armados y grupos rebeldes,

lo cual, aun cuando Deleuze y Guattari no niegan esta acepción, no agota el alcance de la máquina de guerra. Por ello, nos parece más adecuada la denominación propuesta por Patton (2013), de máquina de metamorfosis “que no apoya simplemente la repetición de lo mismo, sino que más bien engendra la producción de algo totalmente diferente” (p. 157), pues lo característico de la máquina de guerra es su capacidad de transformar, de trazar una línea de fuga creadora que abra el espacio estriado por la forma Estado, al pensamiento, al arte, a las relaciones, etc.; creación y no replicación del orden de la forma Estado (Reid, 2003)⁷⁶. En este sentido, bien señalan Deleuze y Guattari (1994), un movimiento social, artístico, ideológico puede ser una máquina de guerra potencial, en tanto capaces de trazar una línea de fuga, una línea creativa.

En este orden de ideas, analizaremos, como se ha dicho, si las víctimas son máquinas de guerra, no por el uso de la violencia contra el Estado, sino por su capacidad creadora, y de ser así, analizaremos aquello que pueden llegar a crear. Comenzaremos con la novela *Los Once* (2014), de Miguel Jiménez, José Luis Jiménez y Andrés Cruz. En ella se narra la situación vivida por las víctimas, tanto directas como indirectas (familiares), de la toma del Palacio de Justicia ejecutada por un comando guerrillero del M-19, y la retoma efectuada por las fuerzas armadas, en noviembre de 1985⁷⁷. Cabe mencionar que esta novela se centra en la manera como las víctimas vivieron este

⁷⁶ Al respecto, también podemos remitirnos a los trabajos de Ferreyra (2012) y Olkowski (2017), de cuyos análisis se puede derivar que la relación máquina de guerra-Estado se extiende a una manera de pensar, crear, hacer.

⁷⁷ La toma del Palacio de Justicia ha sido considerada como uno de los episodios más álgidos y luctuosos en la historia del conflicto armado colombiano. Sin embargo, en torno a él todavía se cierne un halo de misterio, pues hasta casi 40 años después de ocurrido, aún no hay claridad sobre ello, ni sobre las responsabilidades en este suceso. No obstante, la Comisión de la Verdad sobre los hechos ocurridos en Palacio (2010), en su minucioso análisis e investigación, determinó que la responsabilidad la tienen el M-19, el Gobierno de aquel entonces, incluido el presidente Belisario Betancourt (por omisión en prevenir la ocurrencia del hecho, pues ya se contaba con información acerca de cuándo y dónde ocurriría el operativo, así como por haber actuado bajo razón de Estado, es decir, haber decidido salvar el Estado y sus instituciones antes que a los civiles que se encontraban en medio del fuego cruzado, y por no haber tenido un mejor control sobre las Fuerzas Militares en el operativo de retoma) y a las Fuerzas Armadas (por el uso excesivo de la fuerza y la violencia). El número total de víctimas tampoco se han podido establecer con exactitud, pues, aunque se cree que murieron alrededor de cien personas, esta cifra puede ser mayor, teniendo en cuenta las fallas en las investigaciones criminalísticas. Con todo, el impacto de este hecho marcó un hito en la historia del conflicto armado, ya que se envió un mensaje de rechazo a las iniciativas de diálogos de paz que empezaban a desarrollarse en ese momento.

episodio, y no en sus perpetradores, con lo cual la novela expone el sufrimiento y desesperación experimentados por ellas. Es por este motivo que el dolor, el grito y la angustia se constituyen en una voz no individual, sino colectiva, y en un relato de intensidades desplegadas. Así, no hay grandes discursos, pues estos son acallados por los gestos de sus personajes, las onomatopeyas asignificantes y algunas palabras que, más que querer decir algo, expresan (Véase Figura 25). De la misma manera, otro personaje implícito también es la soledad, soledad de grandes espacios ocupados por minúsculos protagonistas convertidos en ratones. Este rasgo no pasa inadvertido: todos los protagonistas involucrados en el relato están animalizados. Así, los guerrilleros como mirlas; las Fuerzas Armadas, como perros rabiosos, y los once protagonistas, víctimas de esta incursión, como ratones. Cada uno de estos grupos, expresa una manera de ser, maneras que se cruzan en el escenario tomado.⁷⁸

Ahora bien, sus protagonistas son las víctimas-ratones, que buscan la manera de huir del lugar, del miedo, de la angustia. Esa voz débil, su musitar y el chillido, contrastan con los aplastantes ladridos de los perros y el canto de las mirlas, canto que es descrito como preámbulo de la catástrofe (Véase Figura 26). Por ello, los ratones-víctimas son los protagonistas de esta novela gráfica. Su desenlace es previsible: los once protagonistas no logran escapar, y nunca fueron encontrados, mientras que la abuela y la nieta (familiares de uno de los protagonistas) se suman a la resignación y a su tristeza. Aun así, la novela, en su final, narra cómo la nieta, y los demás

⁷⁸ La escogencia de estas figuras animales no parece nada azarosa. Así, las mirlas son aves que suelen habitar las ciudades colombianas, que gozan de cierto agrado por su canto, pero se nutren de pequeños animales, como los ratones, por lo que podría decirse que se expresa el actuar mayoritariamente urbano del M-19, su discurso y la necesidad de ganarse el apoyo popular para lograr la toma del poder; los perros, animales de fácil entrenamiento que dan todo por sus amos (las Fuerzas Armadas y su actuar ciego bajo la premisa de salvar al Estado), y los ratones, animales huidizos y asustadizos. Respecto a estos últimos, tampoco parece coincidencia que las víctimas sean dibujados como ratones, si se tiene en cuenta que, en el 2005, la Fiscalía, una vez reabierto la investigación por el delito de desaparición forzada, sostuvo la plausibilidad de la “teoría de la ratonera”, que consistió en que, a pesar de que las Fuerzas Armadas sabían que esto iba a ocurrir, optaron por dejar que los hechos y la destrucción sucedieran (Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Conciliación y la No Repetición, 2022).

familiares de las víctimas, dan un viraje inesperado a sus vidas. Frente al acontecimiento vivido, que, sin duda, como todo acontecimiento, cambió el rumbo de su vida, hubieran podido contraefectuar el mismo con la toma de un bando en el conflicto armado. En este sentido, una de las características del conflicto armado colombiano ha sido la venganza: se toma partido, se une a uno de los grupos, para luchar contra aquel grupo que causó daño (Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, 2022b). Podríamos decir, en otras palabras, que el conflicto armado desterritorializa a las víctimas, y que muchas de ellas se reterritorializan en la lucha armada, como integrantes de alguno de los grupos actores. Sin embargo, en *Los Once* vemos cómo las víctimas no se reterritorializan en la venganza; por el contrario, para usar la expresión de Guattari y Rolnik (2005), tejen un nuevo territorio que rompe con el ciclo de reterritorializaciones en la venganza. Las víctimas se territorializan en la esperanza, no del regreso, sino de la verdad sobre lo ocurrido y sobre el paradero de sus familiares. Es allí, en ese nuevo territorio, donde organizan y luchan, sin necesidad de las armas, contra el olvido y abandono del Estado. Todo un movimiento que no deja de cuestionar el actuar del Estado, de incomodarle, de sacudirlo, para expresarlo con las palabras de González Montero (2012), con su esperanza plasmada en su peticiones y actos. Por ello, los familiares de los desaparecidos, protagonistas de *Los Once*, antes que una tristeza profunda y un odio inconmensurable, viven la apacible alegría de la esperanza, de la utopía por un futuro que, aunque incierto, vislumbra una apuesta para que, al menos, no sea como ese presente que vivieron⁷⁹. De ahí la potencia de la última imagen del relato: un jardín de flores, porque allí donde hubo muerte, renacerá con fuerza una nueva vida (Véase Figura 27).

⁷⁹ No en vano escriben Deleuze y Parnet (1980): “Vivimos en un mundo más bien desagradable, en el que no solo las personas sino también los poderes establecidos tienen interés en comunicarnos afectos tristes. La tristeza, los afectos tristes son todos aquellos que disminuyen nuestra potencia de obrar. Y los poderes establecidos necesitan de ellos para convertirnos en esclavos” (p. 71).

Esta primera cercanía a las víctimas como Máquinas de guerra es aún muy incipiente. No obstante, nos sirve para comprender un poco su funcionamiento. Y es que, si la máquina de guerra traza la línea de fuga, alisa el espacio estriado del Estado, no es nada lejano a lo que ellas procuran: rompen el estriaje del Estado, que las clasifica como víctimas y captura sus movimientos para que actúen en nombre de las expectativas de éste, para, en su lugar, declararse creadoras de un nuevo territorio, de una nueva vida. Lo mismo ocurre con los otros dispositivos de captura, formas Estado de los actores del conflicto armado, pues no se dejan interiorizar por ellos, y en su lugar oponen la exterioridad de una alternativa lejana, sometida a la contingencia, pero no por ello indigna de buscar su realización.

Esta configuración de una máquina de guerra por parte de las víctimas se presenta con mucha más claridad en *Caminos Condenados* (2016). Como ya se ha expuesto, esta novela narra el problema del despojo de tierras antes y después del conflicto armado, a manos de ejércitos privados, paramilitares, multinacionales y la complicidad del Estado. Sin embargo, en un punto de la novela, hacia el final, se narra cómo tratan de organizarse (a pesar de las múltiples ocasiones en las que estas iniciativas han sido bloqueadas), no para declarar la guerra a sus victimarios directos e indirectos, sino para trazar una nueva tierra en la zona en la que se encuentran, en medio de sus condiciones adversas. Y si bien saben que el presente no deja de serles adverso, se permiten la utopía como un modo de incentivarlos en la creación de su nuevo territorio, a pesar de que la alegría desaparece por momentos y le da paso a la nostalgia y la resignación. Pequeños intentos de construir una nueva vida, libre de las opresiones a las que se ven condenados. O, para expresarlo mejor, acorde con la novela, para abrir una vida, una oportunidad en medio del encierro en el que se encuentran (Véase Figura 28). Por supuesto, como dijimos, estas iniciativas no son del todo bienvenidas por sus encerradores, y, sin embargo, la esperanza de una vida mejor sigue latiendo.

Así, como máquina de guerra, las víctimas pueden ser entendidas como transformadoras del orden social. En este sentido, los movimientos sociales y populares, entre ellos las víctimas, son capaces de llevar a cabo estas transformaciones, pues para ellos el cambio del orden social sigue una suerte de vía ascendente,

que comienza por la construcción al nivel de las comunidades de otras formas de vida, de otras alternativas de trabajo productivo y de ciertos vínculos sociales y comunitarios (...) y a partir de allí se apunta a la transformación de los órdenes institucionales y jurídicos (Manrique, 2016, p. 199).

Podría pensarse, a partir de lo dicho, que la máquina de guerra finalmente es capturada por el Estado. Hasta cierto punto, podría dársele la razón a esta afirmación. No obstante, no es menos cierto que han logrado una transformación y han presionado cambios en la estructura del Estado. En cierto modo, podríamos decir que una máquina de guerra tiene un final esperado, que es la captura por parte del Estado, pero que, a pesar de ello, no logra erradicarla totalmente, pues Máquina de Guerra y Aparato de Captura se entrecruzan, en la medida en que una máquina de guerra no puede darse sin un Estado, y a su vez, un Estado no deja de producir flujos desterritorializados. Incluso, consideramos que, más importante que determinar su presencia o no, es el impacto que tenga en su accionar, es decir, las transformaciones alcanzadas. Insistimos: consideramos más importante la potencia transformadora. Y esta es la importancia de los movimientos sociales, pues ellas impulsan transformaciones, ya que, como afirma Castro-Gómez (2016), estos cambios no pueden provenir únicamente de las instituciones estatales, ya que

lo que hacen los movimientos sociales no es sólo levantar demandas antisistema, sino que puede haber una política sin una intervención sobre el mundo de la vida,

esto es, sobre el acervo de creencias profundamente ancladas en el sentido común de la sociedad, qué establece de antemano qué significa hacer política y qué no lo es. Una comprensión colonial y antidemocrática de la política que le otorga a los políticos profesionales y a los aparatos del Estado el privilegio de implementar reformas, mientras que la gran mayoría de la gente espera pacientemente a que las cosas cambien (p. 231).

Esto es evidente, si se atiende al corazón del funcionamiento del Estado, que no es otro que mantener un orden cosas, pues las aparentes transformaciones que impone por sí mismo no son algo distinto a reformas⁸⁰ en el control de los flujos y territorio, mas no una transformación. Ahora bien, que las víctimas puedan actuar como esa máquina de guerra creadora, se puede observar en los casos de los llamados “Territorios de Paz”, como es el caso de San José de Apartadó. Pero, antes de exponer este ejemplo, debemos aclarar que, primero, esta región, debido a su riqueza en recursos, fue el objetivo de los diferentes actores armados (Estado, guerrilla y paramilitares), quienes se disputaban su control; y segundo, que, en sintonía con la hipótesis sostenida, San José de Apartadó era el centro de disputa de tres aparatos de captura. Aclarado lo anterior, podemos continuar con nuestra exposición. Así, al ser el foco de estos constantes enfrentamientos, sus pobladores, las víctimas, decidieron declararse en oposición a la guerra, y, por consiguiente, dejar de colaborar, prestar ayudas, asistir a los actores armados. Sin embargo, como expone Courtheyn

⁸⁰ Apelamos nuevamente a Deleuze (2015), quien considera que toda reforma no corta con el carácter del poder, que es hacer totalizaciones, y “por eso es tan estúpida e hipócrita la noción de reforma. O bien la elaboran personas que se pretenden representativas y hacen profesión de hablar por los demás, en nombre de ellos, y entonces es un dispositivo de poder, una distribución de poder que se refleja en el recrudescimiento de la represión; o bien es una reforma reclamada, exigida por aquellos a quienes concierne, y entonces deja de ser una reforma para convertirse en una acción revolucionaria que, desde el foco de su carácter parcial, está determinada a cuestionar la totalidad del poder y su jerarquía” (p.269). En este sentido, entendemos que una transformación, una creación, una línea de fuga es inseparable del cuestionamiento, la crítica, el descontento a un orden de cosas protegido por la institucionalidad del Estado.

(2019) esta declaración iba más allá de simplemente mantenerse ajenos al conflicto armado y asumir una suerte de rol pasivo de espectador ajeno al conflicto: esta declaración implicaba un rol activo en la creación de un nuevo territorio a partir de sus iniciativas, y, por ende, de nuevas relaciones sociales y de producción. En palabras del autor,

en vez de acudir a nociones vagas de “ausencia de guerra” o “tranquilidad”, los miembros de la Comunidad de Paz definen la paz activamente como (a) rehusarse a participar en la guerra y (b) construir comunidad. Crean esta paz sembrando en grupos alimentos y cultivos comerciales en tierra común, trabajando por obtener autonomía y soberanía alimentaria por medio de centros agrícolas y granjas autosuficientes, haciendo homenaje a campesinos asesinados, con peregrinaciones de conmemoración hacia los lugares donde ocurrieron las masacres, caminando en solidaridad con campesinos vecinos amenazados por los grupos armados y participando en redes de solidaridad por los derechos humanos y de campesinos indígenas, como la Universidad Campesina (p. 294)⁸¹.

En el ejemplo aquí expuesto, podemos apreciar cómo las víctimas no sólo se opusieron a su participación en la guerra, sino que también se enfocaron en crear un nuevo territorio, con dinámicas y relaciones totalmente diferentes a las pretendidas por los grupos armados e incluso del Estado colombiano, lo que les ha costado ser objeto de constantes amenazas. En este sentido, se ajusta a lo que hemos tratado de sostener con esta breve exposición, que no es algo distinto a cómo las víctimas del conflicto armado pueden tomarse como máquinas de guerra, en la medida en que trazan líneas de fuga creadoras que se oponen a las disposiciones de los aparatos de captura

⁸¹ Al respecto, también pueden consultarse los trabajos de Anrup y Español, J. (2011), Courtheryn (2016), Montealegre Saavedra (2015), entre otros.

estatal de los actores del conflicto armado. Claro está, no es nuestra intención sostener que toda víctima es una máquina de guerra, puesto que algunas, o muchas, de ellas se reterritorializan como integrantes de los grupos actores del conflicto armado. En este sentido, hablamos de aquellas cuya unión se ha dirigido a la creación de nuevos órdenes sociales, a cuestionar el funcionamiento del Estado o de los grupos armados, sin necesariamente tener la guerra por objeto, pues, reiteramos, hemos querido hacer hincapié en su potencia creadora. En este orden de ideas, podríamos decir que ellas son un movimiento social, y que, en este sentido, los movimientos sociales constituyen la máquina de guerra, como bien sostiene González Montero (2012)⁸², y que, por tanto, no se reducen

a la introducción de reformas dentro de las instituciones existentes, sino que tiene que ver con la creación de prácticas, formas de pensar, transformaciones de los cuerpos que van modificando relaciones sujetantes entre unos y otros desde un nivel micropolítico [...] que pueden frenar e indicar los excesos de estas instancias gubernamentales, pero también modificar, desplazar, reconfigurar sus límites sin reducirse a reformarlas desde adentro” (Múnera Ruiz, 2016, p.219).

De suerte que, entonces, desde las novelas estudiadas en este acápite, y desde nuestro análisis, podemos comprender que las víctimas pueden asumir un compromiso político y asumir procesos modificadores tanto de su realidad como del contexto social, y pueden dejar de lado la pasividad con la que comúnmente se les asocia. En otras palabras, que las víctimas, como máquinas de guerra, pueden desplegar su potencial creador en la búsqueda de un futuro diferente al de la

⁸² Los movimientos sociales, según su criterio, son las máquinas de guerra, pues su funcionamiento conduce a la creación de nuevos territorios, identidades, semióticas, relaciones, etc. Sin embargo, no está de más mencionar que los grupos sociales no se contentan con el otorgamiento de derechos o inclusión política, como si fueran recompensas por parte del Estado. Todo lo contrario, los movimientos sociales no cesan de actuar, de cuestionar.

perpetuación del conflicto armado. Si nos es válida la expresión, que ellas pueden trazar una línea de fuga en la guerra.

3.4 La novela gráfica del conflicto armado colombiano como una literatura menor y su alcance político

Hemos comenzado el análisis de las novelas en cuestión con la pregunta orientadora sobre si estas podían considerarse literatura menor. En esta dirección, hemos lanzado la hipótesis de si el conflicto armado colombiano se debe, más que a un enfrentamiento entre una máquina de guerra y un aparato de Estado, al choque entre diferentes aparatos de captura, formas Estado. Tal como hemos tratado de exponer, nuestra propuesta parece validarse, pues los diferentes relatos, así como algunos estudios sobre el conflicto armado, muestran que la actuación de los grupos armados corresponde a las dinámicas propias de un aparato de captura, algunos un poco más alejados ideológicamente del Estado colombiano, otros como una manera de defender el orden que este pretende sostener, y que, pese a que los primeros se alejen ideológicamente del modelo del Estado colombiano, en la práctica no deja de ser un modelo estatal que se impone en los territorios que toma.

Por otro lado, hemos indagado por la presencia de una máquina de guerra, la cual hemos hallado en las víctimas, y, por extensión, en los movimientos sociales. Así, con relación a las víctimas, porque algunas de ellas se han encaminado en la creación de nuevos territorios, nuevas maneras de vivir, de relacionarse, sin reterritorializarse en alguno de los bandos actores del conflicto. Ahora bien, podemos asimismo afirmar que, en la medida en que los movimientos sociales impulsan cambios, también así se dio el origen de las guerrillas en Colombia, que, con el

tiempo, devino aparato de captura, lo cual muestra que no necesariamente la línea de fuga se mantiene creadora en el tiempo, sino que corre el riesgo de endurecerse y provocar o mantener estriajes y dinámicas estatales, como ha ocurrido en el caso colombiano.

Ahora bien, la defensa de esta tesis no ha sido azarosa, pues la hemos planteado de cara a responder la pregunta por la novela gráfica del conflicto armado colombiano y la literatura menor. Nuestra respuesta es afirmativa, en tanto que tiene las características descritas por Deleuze y Guattari (1978) sobre lo que es una literatura menor. Así, las novelas analizadas desterritorializan la lengua, pues toman la narrativa del conflicto armado sostenida por el Estado, y la lleva a un relato de intensidades en las voces de las víctimas. En efecto, hace devenir menor el discurso institucional sobre el conflicto armado, cuya base se centra en explicarlo como un choque entre fuerzas rebeldes, bandoleras o acaso terroristas que quieren desestabilizar el Estado, para centrarse en los relatos de las víctimas y su vivencia del conflicto, lo que permite dismantelar esta explicación, por cuanto, para estas, el conflicto armado sobrepasa la lucha binaria del bien (el Estado) contra el mal (grupos subversivos), pues, independiente del bando, ellas viven la violencia que el conflicto desata. Sus voces no se asocian con alguno de los actores, pues estas se convierten en la intensidad del dolor y la angustia que la guerra les ha traído. De igual manera, también desbaratan el discurso institucional, al exponer las complejidades que alberga el conflicto armado colombiano, por lo que devela que una solución de este no es posible sólo a través de las vías institucionales, sino que encierra múltiples dimensiones que muchas veces escapan al buen sentido con el que la lengua del Estado construye su discurso.

Asimismo, es indudable que, en las novelas analizadas, todo es político. Esto es así porque en ellas se narra cómo el conflicto armado ha trastocado la vida de las víctimas, lo que lleva a que el discurrir de su vida esté condicionada a este fenómeno. En otras palabras, la situación ha

trastocado las relaciones, dado que ya no se trata de las relaciones entre individuos y sus vidas personales, sino de sus relaciones con el entorno, con el conflicto armado. En ese sentido, se crea una dinámica en la que el entorno se conecta con lo individual, lo influye y determina el curso de los hechos individuales, al punto en que el conflicto armado no es un telón de fondo, un escenario, sino todo lo contrario: el conflicto armado es el gran personaje que determina la vida de sus víctimas. Al mismo tiempo, dichas novelas son un agenciamiento colectivo de enunciación, pues constituye la expresión de las víctimas, no de un determinado autor y sus apreciaciones sobre el conflicto, lo que conduce a la apertura a experiencias ocultas en el discurso estatal y que pueden aportar para la construcción de una salida del conflicto y un futuro diferente. En este sentido, desbordan el régimen de enunciaciones que, en torno al conflicto armado, se ha tejido, y visibilizan nuevas enunciaciones (las de las víctimas, particularmente) que permiten nuevas prácticas sociales que acercan más la vivencia del conflicto, y no tan solo su comprensión.

Considerar la novela gráfica del conflicto armado colombiano como una literatura menor, entonces, conlleva la apreciación de la complejidad de este fenómeno y de los impactos que ha tenido en la sociedad colombiana, habida cuenta que gran parte de ella lo considera como algo lejano a sus vidas. Por el contrario, las novelas estudiadas muestran cómo el conflicto llega a afectar a todos, en el momento y manera menos pensado, como bien sostuvieran Deleuze y Parnet (1980): todo ocurre de la manera en que menos esperamos. De la misma forma, este acercamiento a la vivencia del conflicto armado puede aportar a garantizar la no repetición del mismo, y a impulsar cambios que impidan que este se repita. En suma, permite pensarnos, sentirnos y criticarnos como sociedad.

4. Conclusiones

Si bien es cierto que nuestra investigación ha tratado de responder a la pregunta acerca de cuáles son las lecturas que del conflicto armado colombiano se pueden hacer desde la novela gráfica colombiana, a la luz conceptual del filósofo francés Gilles Deleuze (y no en pocos momentos también de Felix Guattari), es preciso detenernos en las conclusiones de los diferentes momentos de este trasegar investigativo, de los cuales dos apuntaban a resolver algunas dudas concernientes a la novela gráfica y su ubicación en el panorama artístico actual. En este sentido, hemos explorado las diferentes nociones de cómic y novela gráfica, con el fin de establecer qué tan pertinente es sostener una diferencia radical y sustancial entre ellas dos, que lleve a tomarlas como expresiones totalmente distintas. El abordaje de esta discusión, que no es reciente, ni tampoco quedará zanjada con nuestra respuesta, nos ha permitido escudriñar un poco en una pugna oculta bajo los rótulos “cómic” y “novela gráfica”, que tampoco parece ser novedosa. Tal pugna no es otra que la que se halla presente entre arte popular y arte erudito, o en palabras más viscerales, entre lo vulgar y lo erudito. Y es que, en efecto, al analizar las propuestas de uno y otro lado en torno a la pregunta sobre si pueden considerarse como productos similares, lo primero que hay que rescatar es que ambas son un medio de expresión en el que la imagen desarrolla un potencial narrativo que, en las artes tradicionales, por así decirlo, no lograba explotar a plenitud. Justamente hemos optado por la expresión “potencial narrativo” en lugar de “potencial expresivo”, empleado muchas veces, pues no es nuestra intención negar que la imagen, en el arte, ha conquistado y desarrollado una capacidad expresiva por sí misma, como lo evidencian muchos periodos del arte pictórico. Sin embargo, esta capacidad expresiva relegaba la imagen, en la mayoría de casos, a una función netamente ilustrativa. La aparición del cómic significó la ruptura con esta función, pues el

cómic se atrevió a horadar en las complejas tierras de la narración, en un comienzo acompañado por el elemento textual, al punto de mostrar que una historia puede valerse de la imagen para ser narrada, para hilar diversos momentos en una narración, a través de la yuxtaposición de imágenes. Por supuesto, partimos de la unión imagen-texto, pero esto no es suficiente para destacar su capacidad narrativa, pues hay cómics sin texto que, de la misma manera, son capaces de relatar una historia a su lector. Es por ello que hemos enfatizado en la expresión “potencial narrativo”, y sostenemos que el cómic es un medio en el que las imágenes, yuxtapuestas y diseñadas según la intención de su autor, narran una historia.

Ahora bien, retornando a la vieja pugna destacada, hemos de mencionar que la pretensión de una división sustancial entre cómic y novela gráfica parece tener una explicación en los orígenes del cómic, sobre todo en su momento de mayor explosión, en el cual el cómic se hacía con el fin de ser publicado en periódicos de amplia circulación y leídos mayormente por sectores marginales de la sociedad norteamericana, y cuyo objetivo primordial parecía ser la llana entretención de sus lectores. En este sentido, resulta claro que se trataba de un producto de consumo masivo y sin pretensiones de suscitar en su lector alguna reflexión profunda o de tratar alguna problemática social, filosófica, literaria, o de cualquier índole similar. Sin embargo, esto no puede conducirnos a pensar que el cómic por sí mismo tuviera esa intención. Efectivamente, como hemos expuesto, los cómics dibujados por Rudolph Töppfer, considerado su creador, distaban de ser un mero producto de entretención, pues sus historias encerraban, en clave de humor, mordaces críticas a problemas complejos, como el avance tecnológico intempestivo, la enfermedad o la guerra, entre otros. Se trata, a nuestro parecer, de un problema político, en la medida en que el cómic fue tomado como un modo de divertimento para las clases marginales, como una manera de brindar un poco de entretenimiento a las clases populares, para mantenerlas alejadas de sus problemas más

acuciantes y de la búsqueda de un cambio en sus condiciones de vida. De ahí que sus temáticas más comunes se centraran en temas frívolos, historias disparatadas, y que trajeran como consecuencia la asociación del cómic con la superficialidad, la estupidez o la inmoralidad.

Aun así, la rápida expansión del cómic alcanzó a otros sectores de la sociedad. Ante esto, se hizo necesario buscar alguna denominación que resultara atractiva a un grupo lector que otrora despreciaba el cómic. Por este motivo, según los integralistas, el rótulo “novela gráfica” constituía más una estrategia de marketing para vender un cómic con, aparentemente, un contenido de mayor profundidad, por lo que, en este sentido, no habría razón para sostener que la novela gráfica fuese diferente del cómic tradicional, y que, por tanto, son lo mismo, sólo que uno está destinado a un público popular y otro a un erudito, pero que no difieren, en nada, en lo relacionado a sus componentes básicos. De suerte que, entonces, se mantendría la vieja diferencia entre lo popular y lo erudito. Sin embargo, consideramos que esta explicación no resulta suficiente, puesto que negaría algunas características que sí podrían detectarse como diferenciales entre uno y otro, como lo son el tratamiento y evolución de los personajes, la complejidad en las formas narrativas, entre otras. Si bien puede que hasta cierto punto sí haya una intromisión del marketing en esta escisión, no consideramos que esta sea determinante, ni que puedan obviarse estas claras diferencias. Por nuestra parte, consideramos que estos cambios obedecen también, y casi que en primer lugar, a una necesidad experimental de los autores de cómics. En efecto, a medida que el cómic fue creciendo como producto, sus creadores también fueron aportando novedades en su creación, en su diseño. En cierto sentido, podríamos decir que sus creadores empezaron a sentir la necesidad de hacer de su obra un producto más expresivo de sus pensamientos y sentires hacia temas más complejos, lo cual resultaba difícil de manifestar en los cómics masificados, habida cuenta que la producción de estos respondía más a unas obligaciones económicas y políticas que derivaban en

producirlos para consumirlos sin mayores miramientos. En otras palabras, asumir totalmente la propuesta integralista implicaría anular la capacidad creativa de los autores de cómics, quienes, quizá sin querer, terminaron por abrir un nuevo nicho de mercado, lo cual no es extraño, pues en la dinámica del marketing, si un producto adquiere popularidad, termina por convertirse en un nuevo destino de las ventas (puede compararse con el punk o el grunge, en el terreno de la música, movimientos que comenzaron por ser marginales, para convertirse en generadores de riqueza).

Por otro lado, tampoco nos resulta convincente la propuesta de los culturalistas, quienes consideran que cómics y novela gráfica sí son totalmente diferentes, basados en que esta última se independiza del cómic por la complejidad de los temas que trata y del público lector al que se dirige. Como se ha expuesto, los cómics, dejando de lado sus inicios con Töppfer, también podían abordar, aun cuando fuera de manera sutil, temas “profundos”, como la desigualdad social, la marginalidad, la desnudez del sueño americano, etc. En este sentido, sostenemos que la novela gráfica, en concordancia con lo expuesto al final del párrafo anterior, es el resultado de una evolución del cómic, de su desarrollo, que ha llevado a la experimentación de temáticas y formas expresivas, y que, como consecuencia, sí pueda haber algunas diferencias notorias. No obstante, estas diferencias no llevan al desmarque de la novela gráfica del cómic. Podemos acudir a un parangón con la música nuevamente. En efecto, la música, en tanto que arte, también ha tenido diferentes modos de desarrollarse, que la han llevado a la proliferación de géneros diversos entre sí pero que, no obstante, no dejan de ser música. Ni el rap ni el blues ni el jazz o la música clásica dejan de ser música, y por ello los apreciamos como tal, como música, y, más aún, nos permite apreciar las múltiples maneras en que la potencia expresiva y creativa de la música se desarrolla. Por ello, sostener que cómic y novela gráfica son radicalmente distintos es ignorar esta capacidad y las diferentes maneras creativas que el cómic puede desarrollar, así como también implica

mantener una división social y política, en la medida en que entonces se asumiría que lo popular es de menor valía y no puede alcanzar umbrales de desarrollo más allá de los que el cliché, el prejuicio, impone. En un sentido más amplio, sería asumir una postura política en la que cierta parte de la población se toma por inferior, incapaz de pensar, de actuar, y nos llevaría a cegarnos a una concepción incluyente de la sociedad y a un amplio espectro de posibilidades transformadoras de esta. Así, hemos optado por afirmar que el cómic es un medio de expresión artística, con autonomía propia en su desarrollo, la cual se refleja en los distintos senderos en los que ha evolucionado, con la potencia suficiente para expresar cualquier tema y que puede ser leído y apreciado por cualquier lector, independientemente de su estatus social, formación académica, edad, orientación sexual, etc.

Debido a la discusión surgida en torno a esta diferencia, también hemos decidido tomar parte en otra pregunta que se deriva de la anterior, a saber: ¿El cómic es literatura? Dicha pregunta podría considerarse necesaria, si se tiene en cuenta la naturaleza híbrida del cómic, que oscila entre el arte gráfico y la literatura. De esta manera, muchos teóricos han tomado partido, o bien por refutar su carácter literario y por ende rechazar su inclusión en la literatura, o bien por asumirlo como una nueva forma de literatura. No obstante, a nuestro modo de ver, cualquiera de estas dos opciones trae consigo una importante reducción de sus características y potencias expresivas y narrativas, pues irremediamente llevaría a ceñirlo a las reglas y características que son propias de cada una de aquellas. Es por ello que nos vemos avocados a defender su carácter autónomo frente a otras manifestaciones artísticas, pues si es tomado como perteneciente a alguna otra arte sería mantener un carácter residual de su naturaleza, o lo que es igual, a concebirlo como un producto surgido como un apéndice de alguna o algunas de las artes canónicas. Pese a que es innegable que en su surgimiento se dio una mixtura de dos vertientes artísticas, como el arte gráfico y la literatura,

su desarrollo, expansión y consolidación en el mundo occidental le ha valido su posicionamiento como un nuevo modo de expresión que, como se expuso, incluso ha sido tomado por algunos pintores y escritores para experimentar nuevas formas de creación. En este sentido, hemos de considerar que, dada esta mixtura que le es propia, puede ser analizado ya sea por el arte gráfico, ya sea por la literatura o, aún más, por otras disciplinas como la filosofía, la sociología, o cualquier otra, sin que por ello deba tomársele como perteneciente a alguna de ellas. Así, el cómic es un ejemplo de una apertura de miradas, un producto artístico que hace proliferar distintas maneras de acercarse al arte, sin agotarse en la exclusividad identitaria con alguna de ellas.

Pero todavía no podemos dar por terminada nuestra conclusión, sin antes mencionar su relación con el canon artístico. Y es que, con su rápida difusión, aceptación y producción, el cómic trajo consigo un fuerte remezón en el canon artístico, de suerte que avivó la pregunta por el arte. Tal como hemos expuesto, de alguna manera cada época y contexto socio-político-cultural determinan qué es lo que ha de ser denominado y aceptado como arte, lo cual también nos permite evidenciar una serie de valores, conductas, creencias y relaciones de poder que también son determinantes en esta discusión sobre la validez de los productos artísticos. Rescatar la autonomía del cómic es también evitar su sumisión a los dictámenes de un canon y sus componentes, y, por consiguiente, es procurar que su potencia expresiva y narrativa no sea menoscabada en aras de satisfacer un paradigma. Si hay algo que ha permitido el cómic es la visibilidad de autores que, muy seguramente, no tendrían cabida en el canon establecido, así como de un público que, por sus condiciones sociales, tampoco sería de gran aprecio por el canon. De ahí que sea necesario mantener su autonomía y su marginalidad frente al canon tradicional. De ahí que nuestra apuesta sea por un acercamiento al cómic desde el concepto de “literatura menor”, propuesto por Gilles Deleuze y Felix Guattari, y cuyas características fueron desarrolladas en esta investigación. En

efecto, si consideramos al cómic como literatura menor, la pretensión de un producto nuevo y distanciado, como la novela gráfica, se torna innecesaria, pues aceptarla con dichas condiciones, implica la incompreensión de estas dos manifestaciones del arte contemporáneo, así como también un gran desconocimiento de sus alcances expresivos, creativos y narrativos. Inclusive, adoptar esta mirada y acercamiento al cómic permite captar su potencia para proponer unas condiciones revolucionarias de cara a la concepción tradicional, canónica, de arte, cuyas rígidas fronteras imposibilitarían potenciar nuevas formas de expresión marginales. Por ello, es importante destacar este carácter marginal, pues es desde allí que el cómic ha conquistado su legitimación, sin necesidad de preocuparse por adoptar el lenguaje, reglas y características de las llamadas artes canónicas. En otras palabras, la comprensión del cómic como “literatura menor” posibilita que pueda valer como una forma de expresión y creación que, al desterritorializar las expresiones artísticas tradicionales, conduce al replanteamiento de la pregunta acerca de qué debe entenderse por arte pictórica, por literatura y, en sentido más amplio, por arte en general.

Ahora bien, dado que el concepto “literatura menor” se extiende más allá de la discusión sobre el arte, y en sí se relaciona estrechamente con lo político, podemos hacer algunas acotaciones pertinentes acerca del cómic como literatura menor y su vinculación con la política. Tal como se ha expuesto, una literatura menor produce condiciones revolucionarias para la producción de nuevas enunciaciones, nuevos devenires, nuevos afectos, que no se encuentran contemplados por el agenciamiento social dominante, toda vez que también expone este agenciamiento y sus funcionamientos para así trazar líneas de fuga que lo desmonten y permitan el surgimiento de lo anteriormente mencionado. En este sentido, separar el cómic y la novela gráfica como productos totalmente diferentes trae como consecuencia la réplica de una lengua mayor, de un discurso dominante que imposibilita a los realizadores de cómics a servirse de este como un vehículo que

permita vislumbrar líneas de fuga, nuevos mundos y nuevas realidades frente a la estriada y capturada realidad del mundo. De hecho, cuando sostenemos que el cómic ha de entenderse como “literatura menor”, queremos enfatizar en la posibilidad de que, a través de obras producidas en esta naturaleza híbrida que caracteriza al cómic, el buen sentido producido, defendido y extendido por el statu quo actual se resquebraje. En otras palabras, el cómic, tomado como literatura menor, posibilita que, dada su particular naturaleza híbrida y su rápida aceptación masiva, sus obras deshagan el viejo buen sentido, expresado en gran parte de las manifestaciones artísticas tradicionales (canon), y permitan la proliferación de nuevas enunciaciones y creaciones artísticas.

Sin embargo, también debemos aclarar que, al proponer el cómic como una literatura menor, no queremos decir que toda obra elaborada de esta manera deba tomarse como literatura menor, sino más bien todo lo contrario: en lugar de una aceptación inmediata como literatura menor, es necesario analizar la obra, su contenido, para determinar si debe tomarse como minoritario o no. Esta salvedad está lejos de ser una advertencia caprichosa de nuestra parte, pues el cómic, en tanto que medio de expresión y narración, también es susceptible de ser “capturado” por un régimen, una ideología, o el Estado mismo. Es decir, el cómic también puede servir de vehículo para replicar un statu quo, un estado de cosas dominante o una ideología y su intención de homogenizar la expresión y la vida. Tal como hemos expuesto, los ejemplos no faltan, ejemplos que han sido tomados de la historia del cómic, en los cuales se muestra a todas luces cómo una lengua mayor se vale de ellos para difundirse. Por consiguiente, no todo cómic cabe en esta consideración, y de ahí que sea necesario analizar si determinada obra de cómic puede o no ser tomada como literatura menor. De suerte que también esta conclusión nos ha permitido establecer las categorías de cómic mayor y cómic menor. Empero, y de nuevo otra advertencia, el establecimiento de estas categorías no quiere decir que haya dos tipos de cómics, una suerte de

dualismo en estos productos, sino más bien, y parafraseando a Deleuze, que hay cómics que son tratados de manera mayor, mientras que otros lo son de manera menor. Es decir, un problema de tratamiento de un mismo medio de expresión y narración.

Es así como, en este orden de ideas, llegamos a la pregunta acerca de si el cómic, o novela gráfica, del conflicto armado colombiano cabe como literatura menor o no. Llegar a una respuesta a esta pregunta también ha implicado tener en cuenta dos circunstancias que condicionaron nuestra investigación. La primera es que, al momento de su realización, pocas eran las novelas gráficas producidas en nuestro país, como consecuencia, sobre todo, de un prejuicio jurídico que excluía al cómic de apoyo en su producción, por no considerársele un producto cultural artístico, lo cual llevó a que la producción nacional de cómics y novelas gráficas fuera tardía, pues no fue sino hasta hace unos pocos años que esta exclusión fue erradicada del panorama jurídico. Por su parte, la segunda tiene que ver con la complejidad de la temática, pues, en efecto, el conflicto armado colombiano ha sido objeto de innumerables investigaciones y, por ende, también de innumerables teorías y definiciones diferentes entre sí, lo cual ha llevado a que el conflicto armado colombiano sea un fenómeno *sui generis* a nivel mundial que escapa tanto a las teorías clásicas del conflicto armado y la guerra civil como también a los intentos de elaborar una sola explicación satisfactoria. Nosotros, por el contrario, nos hemos mantenido en la premisa de responder si las novelas gráficas analizadas son o no literatura menor con relación a la temática del conflicto armado, y si lo son, cómo es expresado este fenómeno en dichas obras. Por lo tanto, puede que nuestras lecturas coincidan con una de las incontables propuestas teóricas sobre tal fenómeno, mas, insistimos, nuestro propósito en este caso ha sido el de destacar la manera como cada novela analizada expresa el conflicto armado desde la vivencia de sus personajes, para así no sólo concluir si se adaptan al concepto deleuzo-guattariano de literatura menor, sino más que todo validar la importancia de

estos productos como maneras de comprender la complejidad de dicho fenómeno, de acercar al lector a los sentires nefastos experimentados en medio de esta confrontación armada, y de abrir un panorama de comprensión sobre el conflicto armado, que derrumbe algunos lugares comunes que en torno a este fenómeno se han erigido y posibilite el sellamiento de un compromiso de no repetición.

Así, una de las primeras lecturas nos ha conducido a, desde la filosofía de Deleuze, ver cómo, en estas novelas gráficas, el conflicto armado colombiano ha consistido realmente en una confrontación entre dos o más aparatos de captura, es decir, dos o más formas de establecer una suerte de Estado que controle la vida de sus habitantes, un territorio y los flujos que dentro de él circulan. En efecto, tales novelas gráficas muestran cómo, desde la visión de quienes han padecido directa o indirectamente este fenómeno, esta confrontación armada no es más sino el choque de varias formas de control que se quieren establecer o defender, y a las que sus habitantes deben adaptarse para garantizar su supervivencia. En otras palabras, cómo esta situación busca más la satisfacción de un deseo de poder perseguido por los bandos en guerra, que el bienestar de los habitantes, a pesar de que en todos los casos se les utilice como excusa para legitimar esta violencia. Homogenización y control de la vida, de las relaciones entre los habitantes entre sí y con el entorno, el establecimiento de controles sobre la producción de estos territorios, sobre sus maneras de expresarse, la instauración de una justicia y de una manera de impartirla; en fin, de un agenciamiento estatal que sustituye otro agenciamiento de tal índole, y que instaure un régimen de signos y de cuerpos como dominantes.

No es fortuita esta conclusión, pues las narraciones analizadas evidencian, a través del dolor, del miedo y de la tristeza, la manera como una forma de control es reemplazada por otra. Que sean aparatos de captura y no máquinas de guerra se puede concluir por el cumplimiento de

las características que tiene un aparato de captura, el cual se muestra en la manera como han actuado los diferentes grupos en guerra. Ahora bien, se nos puede objetar que los grupos guerrilleros son máquinas de guerra que se oponen al régimen estatal, que trazan líneas de fuga dentro del Estado y, por consiguiente, abren posibilidades de vida diferentes a las trazadas por el Estado colombiano. No nos oponemos del todo a esta objeción, aunque debemos tener en cuenta que, si bien en un comienzo muchas de estas organizaciones subversivas pretendían actuar a la manera de una máquina de guerra, con el desarrollo del conflicto su actuar mutó más al de un aparato de captura. O, si se quiere, en términos deleuzeanos, podríamos afirmar que la línea de fuga que trazaron en muchas regiones terminó por convertirse en un nuevo estriaje y control, en una línea dura, lo cual concuerda con lo expuesto por Deleuze acerca de la línea de fuga: una vez trazada, esto no la exime de peligros, de endurecimientos, de ser una línea de captura. Ahora bien, retomando nuestro punto sobre los aparatos de captura en guerra, un ejemplo exhibido en las novelas gráficas es el que constituye el desplazamiento forzado como una manera de controlar los flujos en un territorio. En efecto, el desplazamiento forzado ha servido como una forma de controlar la estabilidad de un territorio, ya que a través de él se bloquea o se elimina cualquier intento de línea de fuga, mediante la expulsión del territorio o la aniquilación física de quien se oponga al orden que se establece. Así, en este ejemplo, podemos apreciar una forma de control sobre la vida, la cual es homogenizada, si se desea conservar. Forma de control que implica la desterritorialización de quien es obligado a desplazarse, y su reterritorialización en espacios desconocidos o apenas conocidos, y en situaciones precarias, así como su reterritorialización, en no pocos casos, como actor armado del conflicto.

Por otro lado, hemos mencionado la complejidad del conflicto armado colombiano, dentro de la cual también el capitalismo ha desempeñado un papel importante, en especial, con relación

a lo encontrado en las novelas gráficas que hemos estudiado, en el desplazamiento forzado. Precisamente, en muchos casos el desplazamiento forzado se ha dado para satisfacer intereses económicos de un mercado mundial, lo cual ha traído, como consecuencia, que algunas empresas multinacionales o locales de gran dominio fuercen a la población a abandonar su tierra, ya sea de manera directa o mediante la presión de vender su terreno a precios muy baratos, pero siempre apoyados por grupos militares privados y, en otras ocasiones, por el Estado colombiano. De esta manera, el conflicto armado colombiano ya no se trata tan sólo de una confrontación en la que toman parte el Estado y otros grupos subversivos, sino también grupos armados que fungen como apoyo clandestino del Estado y un mercado mundial que se vale de esta situación para crear nuevos axiomas que lo fortalezcan.

No obstante, es innegable la presencia de una máquina de guerra en el conflicto armado colombiano, sólo que no la hemos ubicado en los lugares tradicionales. Para llegar a su determinación, hemos tomado la acepción de la máquina de guerra como máquina de metamorfosis, dado que, en sí, lo que busca esta máquina es la apertura hacia otras maneras de vida, de organización, que se vale de la guerra sólo como suplemento y no como fin. Igualmente, hemos tomado esta violencia desde una perspectiva diferente a la reduccionista de la confrontación armada, lo cual nos ha llevado a comprender la violencia como el resultado del choque con el aparato de captura, sin que necesariamente se dé una intervención armada, mientras que por guerra podríamos concebirla como ese proceso de constante oposición al aparato de captura. Tales consideraciones nos han permitido ubicar la máquina de guerra en las víctimas del conflicto armado, o por lo menos es lo que las novelas gráficas expresan. En efecto, considerar las víctimas del conflicto armado colombiano como máquinas de guerra es rescatar en ellas una potencia transformadora de la realidad violenta que viven, de constituir un orden social distante del que

pretenden imponer los actores armados, de evitar que se reterritorialicen en la categoría de víctimas, lo cual las llevaría a su revictimización y a la anulación de su capacidad para construir un escenario futuro, posible, aún inexistente, lejos de la violencia del conflicto armado. En este sentido, las víctimas consideradas como máquinas de guerra pueden acercarnos al compromiso de no repetición de este periodo histórico sangriento que ha marcado gran parte de nuestra historia.

Hasta este punto hemos expuesto las conclusiones de nuestra investigación. Pueden criticarnos de no proponer una teoría artística nueva, una propuesta teórica novedosa con relación al cómic, o una nueva explicación sobre el conflicto armado colombiano. Sin embargo, hemos de aclarar, nuevamente parafraseando a Deleuze, que nosotros no somos ni creadores de cómics, ni literatos ni violentólogos. Nuestra intención ha sido acercar la filosofía a un producto comúnmente despreciado, como lo es el cómic, para validarlo a través de la manera como sus creadores han comprendido y expresado el conflicto armado colombiano, en nuestro caso concreto. Así, hemos querido destacar la importancia que el cómic tiene a nivel social, y, particularmente, en una situación tan compleja y prolongada, como lo es el conflicto armado que hemos padecido desde hace muchos años. De esta manera, considerar las novelas gráficas del conflicto armado como una literatura menor nos permite acercarnos a la realidad de este fenómeno, desde perspectivas diferentes a las teóricas puras sobre la guerra, a las versiones oficiales, a las versiones ideologizadas y a las versiones comunes. De ahí que consideremos que tales novelas gráficas constituyen claras manifestaciones de una literatura menor, pues han sido escritas desde las vivencias y con las voces de quienes han sido golpeados por este fenómeno, y conducen a ese acercamiento con la guerra, con las emociones desplegadas en ella, para que seamos capaces de imaginar y trabajar por un futuro diferente a una prolongación eterna de este panorama violento.

En últimas, de desplegar nuestras potencias creadoras y de aventarnos a la experimentación de una nueva manera de vivir.

Referencias

- Acevedo Carmona, D. (s.f.). *La seriedad de la ironía gráfica: caricatura y caricaturistas en la historiografía política colombiana*.
https://www.academia.edu/10901884/LA_SERIEDAD_DE_LA_IRON%C3%8DA_GR%C3%81FICA_CARICATURA_Y_CARICATURISTAS_EN_LA_HISTORIOGRAF%C3%8DA_POL%C3%8DTICA_COLOMBIANA
- Acosta, E. (2018). Literatura Menor. En C. Restrepo, A. Sánchez y E. Hernández. (eds.) *Gilles Deleuze, flores a su tumba* (pp. 271-293). Uniediciones.
- Aguilera Peña, M. (2014). *Contrapoder y justicia guerrillera. Fragmentación política y orden insurgente en Colombia (1952-2003)*. Universidad Nacional de Colombia.
- Aguirre, C., Díaz, H., Guerra, P., & Ojeda, D. (2016). *Caminos condenados*. Cohete Cómics.
- Aguirre, J., y Villamizar, N. L. (2016). Quino: del mundo del cómic al mundo de la filosofía. *Revista Filosofía UIS*, 15(1), 163-188. <https://doi.org/10.18273/revfil.v15n1-2016008>
- Alías, A. J. (2010). La confabulación de Gilles Deleuze y Félix Guattari: escritura literaria contra flujos de poder. *Sociocriticism*, 25, 353-365.
- Altahona, R. C. (2011). *Deseo y literatura en la filosofía de Gilles Deleuze y Felix Guattari: Hacia una política de los afectos* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio institucional Pontificia Universidad Javeriana.
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6225/tesis105.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Altarriba, A. (2008). La historieta. Un medio mutante. *Quimera*, 293, 48–55.
<http://www.antonioaltarriba.com/wp-content/uploads/2012/04/H00EC06.pdf>

- Altarriba, A. y Remesar, A. (1987). *Comicsarias: Ensayo sobre una década de historieta española. 1977-1987*. PPU.
- Álvarez, E. (2008, 29 de abril). *Tensiones entre filosofía y literatura: la escritura como práctica de una nueva imagen del pensamiento en Gilles Deleuze* [Ponencia]. XLV Congreso de Filósofos Jóvenes, Granada, España.
https://cfj.filosofia.net/2008/textos/filosofia_literatura.pdf
- Anrup, R. y Español, J. (2011). Una Comunidad de Paz en conflicto con la soberanía y el aparato judicial del Estado. *Diálogos de saberes*, 35, 153-169.
- Arango Johnson, J. A., Gómez Salazar, L. H. & Gómez Hernández, M. M. (2009). El cómic es cosa seria: El cómic como mediación para la enseñanza en la educación superior. *Anagramas*, 7 (14), 13-32.
- Arcos, I. (2016). El Leviatán como aparato de captura: una perspectiva materialista sobre la forma Estado desde Marx, Althusser, Foucault y Deleuze. *Inguruak*, 60, 87-101.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Gredos.
- Aristóteles (1988). *Política*. Gredos.
- Baena, R., Gaviria, J. y Pantoja, O. (2015). *Tanta sangre vista*. Rey Naranjo Editores.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Paidós.
- Barrenechea, A. M. (1981). Los actos de lenguaje en la teoría y la crítica literaria. *Lexis*, 5 (2), 35-50.
- Barrero, M. (2012). De la viñeta a la novela gráfica: un modelo para la comprensión de la historieta. En A. M. Peppino (Coord.), *Narrativa gráfica: los entresijos de la historieta* (pp. 29-60). Universidad Autónoma Metropolitana

- Barrero, M. (2013). La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial. En J. M. Trabado Cabado (ed.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos* (pp. 191-224). Arco.
- Baur, E. K. (1978). *La historieta como experiencia didáctica*. Nueva Imagen.
- Beardsley, M. (2004). The Concept of Literature. En E. John & D. Lopes (Eds.) *Philosophy of Literature* (pp.51-58). Blackwell.
- Beatty, B. (2009). Autobiography as authenticity. En J. Heer y K. Worcester (Eds.), *A comics studies reader* (pp. 226-235). University Press of Mississippi.
- Bechdel, A. (2006). *Fun home. A family tragicomic*. Houghton Mifflin.
- Béjar, C. (s. f.). *La potencia material del lenguaje en la filosofía política de Gilles Deleuze y Félix Guattari*.
https://www.academia.edu/36430020/La_potencia_material_del_lenguaje_en_la_filosof%C3%ADa_pol%C3%ADtica_de_Gilles_Deleuze_y_F%C3%A9lix_Guattari
- Benot, C. (1978). El dibujo como elemento de expresión en el cómic. *Cauce*, (1), 165-171.
https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce01/cauce_01_011.pdf
- Beraldi, G. (2013). Literatura y filosofía. La literatura como problema en Deleuze o la escritura como phármakon. *Eikasía Revista de Filosofía*, 49, 165-175.
- Beraldi, G. (2013). Literatura y filosofía: la literatura como problema en Deleuze o la escritura como phármakon. *Eikasía: Revista de Filosofía*, (49), 163-176.
- Bobes Naves, M. C. (1998). *La novela*. Síntesis.
- Bogue, R. (1999). Minority, Territory, Music. En J. Khalfa (Ed.). *Introduction to the Philosophy of Giles Deleuze* (pp. 114-132). Continuum.

- Bogue, R. (2005). The Minor. En Ch. Stivale (Ed.). *Gilles Deleuze: Key Concepts* (pp.110-120). McGill-Queen's University Press.
- Bogue, R. (2010). Minoritarian + Literature. En A. Parr (Ed.). *The Deleuze Dictionary* (pp. 170-171). Edinburgh University Press.
- Borrull, M. (2017, 29 de noviembre). Mars Oddity: Colonizando los límites del videojuego. *Start*. <https://www.startvideojuegos.com/mars-oddity-colonizando-los-limites-del-videojuego/>
- Bourneuf, R., y Ouellet, R. (1985). *La novela*. Ariel.
- Bouthol, G. (1971). *El fenómeno guerra*. Plaza & Janes.
- Brenzel, J. (2010). ¿Por qué son buenos los superhéroes? Los cómics y el anillo de Giges. En T. Morris y M. Morris (Eds.) *Los superhéroes y la filosofía* (pp. 227-246). Blackie Books.
- Buchanan, I. (2008). *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. A Reader's Guide*. Continuum.
- Buchanan, I. y Marks, J. (2000). Introduction: Deleuze and Literature. En I. Buchanan y J. Marks (Eds.) *Deleuze and Literature* (pp. 1-13). Edinburgh University Press.
- Cáceres, A. y González, D. (2017). Kafka y Bolaño: ¿Para una literatura menor? *Revista de Filosofía Aurora*, 29 (46), 125-144. <http://dx.doi.org/10.7213/1980-5934.29.046.DS07>
- Campbell, E. (2010). *Eddie Campbell's Graphic Novel Manifesto*. Don MacDonald. <http://donmacdonald.com/2010/11/eddie-campbells-graphicnovel-manifesto/>
- Carrier, D. (2000). *The Aesthetics of Comics*. University Park.
- Castro-Gómez, S. (2016). Sobre movimientos sociales y política emancipatoria. En A. Fjeld, C. Manrique, D. Paredes y L. Quintana (Eds.) *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto armado. Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy* (pp. 229-237). Universidad de los Andes.

- Castro-Serrano, B. y Fernández Ramírez, C. (2017). Deleuze y la política del rostro (rostridad): Alcances sobre el Estado. *Revista de Humanidades*, 36, 41-68.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2019), *Ser marica en medio del conflicto armado. Memorias de sectores lgbt en el Magdalena Medio*. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado*. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018) *Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/PARAMILITARISMO.pdf>
- Chirolla, G. (2010). Política de una trenodia audio visual. *Kepes*, 7(6), 175-194.
<https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/kepes/article/view/487>
- Chute, H. (2008). Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. *Pmla*, 123(2), 452-465.
- Chute, H. y DeKoven, M. (2006). Introduction: Graphic Narrative. *Modern Fiction Studies*, 52(4), 767-782.
- Cohn, N. (2007). *The Visual Language Manifesto: Restructuring the "Comics" Industry and its Ideology*. Visual Language Lab. <http://www.visuallanguagelab.com/P/vlmanifesto.pdf>.
- Colebrook, C. (2001). *Gilles Deleuze*. Taylor & Francis e-Library.
- Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. Allen & Unwin.
- Colebrook, C. (2006). *Deleuze: A Guide for the Perplexed*. Continuum.
- Colebrook, C. (2010). Deleuze and the meaning of life. Continuum.
- Colebrook, C. (2016). Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. En N. Lucy and J. Hartley. *A Dictionary of Postmodernism* (pp.30-34). Blackwell.

- Collier, P. (2000). Doing Well out of War: An Economic Perspective. En M. Berdal y D. Malone (Eds.) *Greed and Grievance. Economic Agendas in Civil Wars* (pp. 91-111). Lynne Rienner Publishers.
- Collier, P. (2000). Economic causes of Civil Conflict and their Implications for Policy. *Planeación y Desarrollo*, 31 (1 y 2), 5-26.
- Coma, J. (1979). *Del gato Félix al gato Fritz: historia de los cómics*. Gustavo Gili.
- Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia (2010). *Informe final*. Universidad del Rosario.
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022a). *No matarás. Relato histórico del conflicto armado interno en Colombia*. <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022b). *Convocatoria a la Paz Grande. Declaración de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>
- Congreso de la República de Colombia. (diciembre 22 de 1993). Ley sobre la democratización y el fomento del libro colombiano [Ley 98 de 1993]. D.O. 41.151.
- Correa, J. (2010). El lenguaje del cómic. En M. E. Charria & J. C. Espinosa (Eds.) *El cómic, invitado a la biblioteca pública* (pp. 17- 35). Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe - CERLAC.
- Cortheyn, C. (2019). Territorios de paz: otras territorialidades en la Comunidad de Paz de San José de Apartadó, Colombia. *Territorios*, 40, 291-318.

- Courtheryn, C. (2016). Comunidad Paz: Una paz "otra" en San José de Apartadó, Colombia. *Polisemia*, 22, 55-72.
- Courtheyn, C. (2019). Territorios de paz: otras territorialidades en la Comunidad de Paz de San José de Apartadó, Colombia. *Territorios*, 40, 291-318.
- Crawford, T. H. (2000). The Paterson Plateau: Deleuze, Guattari and William Carlos Williams. En I. Buchanan y J. Marks (Eds.) *Deleuze and Literature* (pp. 57-79). Edinburgh University Press.
- Cruz, A., Jiménez, J., Jiménez, M. (2014). *Los once*. Laguna Libros.
- Cubides, F. (1999). Los paramilitares y su estrategia. En M. Deas y M. V. Llorente (Eds.) *Reconocer la guerra para construir la paz* (pp. 151-199). Cerec.
- Dahrendorf, M. (1977). Comics in der Schule: Ein Unterrichtsmodell. En W. J. Fuchs (ed.), *Comics in Medienmarkt, in der Analyse, im Untrerricht* (pp. 149-162). Leske Verlag + Budrich GmbH.
- Dambrine, S. (2003). Agencement collectif d'énonciation. En R. Sasso y A. Villani (Eds.). *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze* (pp.34-39). Centre de Recherches d' Histoire des Idées.
- De Currea-Lugo, V. (2008). Colombia: Derechos humanos en crisis. En F. Gómez Isa (Ed.) *Colombia en su laberinto* (pp. 169-244.) Catarata,
- De los Río, E., Becerra, C. A. y Oyaga, F. E. (2012). *Montes de María. Entre la consolidación del territorio y el acaparamiento de tierras*. ILSA.
- De Warren, N. (2015). La anarquía del sentido: Husserl en Deleuze, Deleuze en Husserl. *Ideas. Revista de Filosofía moderna y contemporánea*, 1, 52-78.
- De Zubiría, S. (2015). *Dimensiones políticas y culturales en el conflicto colombiano*. Espacio crítico.

Deas, M. (2015). *Intercambios violentos. Y dos ensayos más sobre el conflicto en Colombia*.

Taurus.

Decreto 2002 de 2002 [Presidencia de la República de Colombia]. Por el cual se adoptan medidas para el control del orden público y se definen las zonas de rehabilitación y consolidación. Septiembre 9 de 2002.

Del Rosario, L. (2016). El cómic y el poder: Una perspectiva antropológica. *Boletín Millares Carlo*, 32, 52-65.

Deleuze, G. (1981). *Empirismo y subjetividad*. Gedisa.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós.

Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Paidós.

Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Anagrama.

Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama.

Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel*. Amorrortu.

Deleuze, G. (2003). *Deux régimes de fous*. Minuit.

Deleuze, G. (2003). Un manifiesto menos. En Deleuze, G. y Bene, C. *Superposiciones*.

Ediciones Artes del Sur.

Deleuze, G. (2005a). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus.

Deleuze, G. (2005b). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Pre-textos.

Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Pre-textos.

Deleuze, G. (2017). *Derrames II: Aparatos de Estado y Axiomática Capitalista*. Cactus.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. Era.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1974). *El Antiedipo*. Barral.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil Mesetas*. Pretextos.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *¿Qué es la Filosofía?* Anagrama.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Pre-textos.
- Di Filippo, M. (2012). Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze. *Aisthesis*, 51, 35-56.
- Di Lido, A. (2009). *Alan Moore. Comics as performance, Fiction as scapel*. University Press of Mississippi.
- Díaz, E. (2005). Gilles Deleuze, Poscapitalismo y Deseo. *Revista Observaciones Filosóficas*, 1. <https://www.observacionesfilosoficas.net/gillesdeleuze.html>
- Díaz, E. (2013). Nietzsche, Deleuze o del devenir animal. En M. Cargnolini (comp.). *Entre Nietzsche y Derrida: vida, muerte, sobrevida* (pp-209-218). La Cebra.
- Dittmar, J. F. (2011). *Comic-analyse*. UVK.
- Domenech, P. (2017). La nomadología de Deleuze-Guattari. *Escritos*, 25 (54), 243-261. <http://dx.doi.org/10.18566/escr.v25n54.a11>
- Dorfman, A., y Mattelart, A. (2002). *Para leer al Pato Donald*. Siglo XXI.
- Drouet, D. (2007). Index des références littéraires dan l'oeuvre de Gilles Deleuze. En B. Gelas & H. Micolet. *Deleuze et les écrivains: littérature et philosophie* (pp. 555-581). Cécile Defaut.
- Due, R. (2007). *Deleuze*. Polity.
- Eagleton, T. (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Blackwell.
- Eagleton, T. (1983). *Literary Theory: An Introduction*. University of Minnesota.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Eisner, W. (1998). *La narración gráfica*. Norma.
- Eisner, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial*. Norma.

Eisner, W. (2002, 25 de enero). El cómic puede aspirar al mismo nivel literario que cualquier novela/Entrevistado por Jaume Vidal. El País.

https://elpais.com/diario/2002/01/26/babelia/1012005550_850215.html

Esperón, J. P. (2016). Heidegger, Deleuze, Nietzsche y la ontología. En A. Issa (Ed.) *Pensar con Deleuze. Pensar de otro modo la realidad, la acción, la creación y el deseo* (pp. 8-66).

Editorial Abierta FAIA.

Estrada Álvarez, J. (2015). *Acumulación capitalista, dominación de clase y rebelión armada. Elementos para una interpretación histórica del conflicto armado.*

<https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/comisionPaz2015/estradaJairo.pdf>

Etchegaray, R. (2013). La filosofía política de Gilles Deleuze. *Nuevo Pensamiento. Revista de Filosofía*, 3, 1-33.

Etchegaray, R. (2015). Deleuze y el pensamiento de la sensación. *Nuevo Pensamiento*, 5(5), 1-26.

<http://www.editorialabiertaia.com/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/articulo/view/97/71>

Fajardo, D. (2015) *Estudio sobre los orígenes del conflicto social armado, razones de su persistencia y sus efectos más profundos en la sociedad colombiana.* Espacio Crítico.

FARC-EP (2000). *Ley 002 de 200.* https://cedema.org/digital_items/4349

Fernández L'Hoeste, H. (2007). De la exaltación del nacionalismo en la historieta colombiana: El caso de "Hombres de Acero". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 27 (7), 141-153.

Ferreira, J. (2012). *Deleuze y el Estado. Deus Mortalis*, 10, 265-286.

- Fresnault-Deruelle, P. (2009). *La bande dessinée*. Armand Colin.
- Fuchs, W.J. (1977). Comics, Ideologie und Politik. En: Fuchs, W.J. (eds) *Comics. Schriftenreihe des Institut Jugend Film Fernsehen, vol. 1* (pp.-89-92). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Fuenmayor, V. (2017, 5 de abril). La novela gráfica gana terreno en la industria cultural. *El Heraldo*: <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/la-novela-grafica-colombiana-gana-terreno-en-la-industria-cultural-344483>
- Gabilliet, J.P. (2005). Du comic book au graphic novel: l'eupéanisation de la bande dessinée américaine. *Image & Narrative*, 12.
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/gabilliet.htm>
- Gallo, O., Hawkins, D., Luna-García, J. E. y Torres-Tovar, M. (2020). Producción de aceite de palma en Colombia: ¿Trabajo decente y saludable? *Revista Ciencias de la Salud*, 18 (2), 1-23. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/revsalud/a.9260>
- Garavito, E. (2018). El hombre de guerra. En C. Restrepo, A. Sánchez y E. Hernández. (eds.) *Gilles Deleuze, flores a su tumba* (pp. 113-136). Uniediciones.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Peinado, M. Á. (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Arcos Libros.
- García Ruiz, M. (2019). El cómic, medio de reafirmación de la identidad nacional. *Boletín IEEE*, 13, 736-763.
- García, C. I. y Aramburo, C.I. (2011). *Geografía de la guerra, el poder y la resistencia. Oriente y Urabá antioqueños 1990-2008*. Odecofi, Cinep y Colciencias.

- García, G. (2004). De la defensa a la agresión: la historia de las AUC en Colombia. *Hojas Universitarias*, 55, 62–73.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri.
- García, S. (2013). Después del Cómic. Una introducción. En: García, S. (Ed). *Supercomic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea* (pp. 7-24). Errata naturae.
- Garzón, M. (2007). Tarzanes y Gamines: Breve Historia del cómic colombiano. *Revista sacapuntas*, 10, 20-23.
- Geertz, C. (2003) What is a State if it is not a Sovereign? Reflections on politics in complicated places. *Current Anthropology*, 45, 5, 577-593. DOI <https://doi.org/10.1086/423972>
- Giofkou, D. (2015). Writer as an acrobat: Deleuze and Guattari on the relation between philosophy and literature (and how Kierkegaard moves in-between). *Transnational Literature*, 7(2), 1-10.
- Giordano, A. (1998). *Manuel Puig: La invención de una literatura menor. Micropolíticas literarias y conflictos culturales*. [Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires].
Repositorio institucional de la Universidad de Buenos Aires
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1537>
- Glaeser, B. C., Pierson, M. R., & Fritschmann, N. (2003). Comic strips conversation: a positive behavioral support strategy. *Teaching Exceptional Children*, 36(2), 14-19.
- Goded, M. (2008). El marco económico y social: los costes del conflicto en términos de desarrollo humano. En F. Gómez Isa (Ed.). *Colombia en su laberinto* (pp. 51-84). Catarata.
- Gombrich, E. H. (1997). *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate.

- Gombrich, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica.
- Gombrowicz, W. (2009). *Contra los poetas*. Sequitur.
- Gómez Pardo, R. (2011). Deleuze, o "Devenir Deleuze". Introducción crítica a su pensamiento. *Ideas y Valores*, 145, 131-149.
- Gómez Rosa, F. (2003). Los grupos paramilitares en Colombia. *Boletín de Información Ministerio de Defensa*, 279, 15-50.
- Gómez Salamanca, D., y Rom Rodríguez, J. (2012). La novel·la gràfica: un canvi d'horitzó en la indústria del còmic. *Ítaca: Revista de Filologia*, (3), 35-65. <http://dx.doi.org/10.14198/ITACA2012.3.02>
- Gómez, D. (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica. La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España* [tesis doctoral, Universitat Ramon Llull]. <https://tdx.cat/handle/10803/117214>
- Gómez, D. (2017). La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic española. *Biblioteca di Rassegna iberistica*, 4, 161-171. DOI: 10.14277/6969-146-1/RiB-4-9
- González Montero, S. A. (2012). Devenir, Máquina de Guerra y Movimientos Sociales. Consideraciones sobre el comienzo de una vida nueva. *Universitas Philosophica*, 58, 67-108.
- González, F. (2014). *Poder y violencia en Colombia*. Odecofi-Cinép-Colciencias.
- Groensteen, T. (2014). *Töpffer invente la Bande Dessinée*. Les Impressions Nouvelles.
- Gual Boronat, O. (2011). El cómic como fuente histórica: el falso testimonio de Tintín en el Congo Belga. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 23, 141-158.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Gubern, R. (1972). *El lenguaje de los comics*. Península.

- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gilli.
- Guerra, P. (2010). Panorama de la historieta en Iberoamérica. En M. E. Charria & J. C. Espinosa (Eds.) *El cómic, invitado a la biblioteca pública* (pp. 36-53). Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe - CERLAC.
- Guerra, P. (2014, 11 de septiembre). Para entender los cómics en Colombia. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/para-entender-los-comics-en-colombia-article-516194/>
- Guerrero-Rodríguez, G. A. (2017). "Camada maldita" como literatura menor: el pueblo que hacía falta. *Contribuciones desde Coatepec*, 32, 17-30.
- Guimarães, E. (2001). História em quadrinhos como instrumento educacional. *Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande*, 24, 1-16.
- Gupta, A. (2015). Fronteras borrosas: el discurso de la corrupción, la cultura de la política y el estado imaginado. En P. Abrams, A. Gupta y T. Mitchell (Eds.). *Antropología del Estado* (pp. 71-134). Fondo de Cultura Económica.
- Guzmán López, M. (2011). El cómic como recurso didáctico. *Pedagogía Magna*, 10, 122-131.
- Harbom, L. y Wallensteen, P. (2009). Armed Conflicts, 1946-2008. *Journal of Peace Research*, 46 (4), 577-587.
- Hayman, G. y Pratt, H. J. (2005). «What Are Comics?». En D. Goldblatt y L. Brown (Eds.) *A Reader in Philosophy of the Arts* (pp. 419-424). Pearson.
- Heer, J. y Worcester, K. (Eds.) (2009). *A Comic Studies Reader*. University Press of Mississippi.

- Helguera, L. (1989). Notas sobre un siglo de la caricatura política en Colombia: 1830-1930. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 16-17, 115–140.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/35954>
- Heredia, J. M. (2014). Dispositivos y/o Agenciamientos. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 19 (1), 83-101.
- Hernández Betancur, J. P. (2009). Ontología y lenguaje en Deleuze: De Lógica del Sentido a Mil Mesetas y Foucault. *Eidos*, 10, 134-161.
- Herner, I. (1979). *Mitos y Monitos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herner, M. T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas*, 13, 158-171.
- Herrejón, J. C. (2013). Política del deseo. Apuntes deleuzeanos para un replanteamiento del pensamiento político contemporáneo. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, 15, 64-71.
- Hinojosa, F. (1978). Por una literatura menor. *Revista de la Universidad de México*, 6, 33-35.
- Holland, E. W. (2005). Desire. En Ch. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts* (pp.53-64). McGill-Queen's University Press.
- Jensen, T. S., Voigt, J. R., Piras, E. R., & Thorsen, B. R. (2007). Drawings as a link to emotional data: a slippery territory. En M. Reynolds & R. Vince (Eds.). *Experiential learning and management education*. Oxford University Press, 345-360.
- Jiménez Quiroz, D. (2014). Páginas en emergencia: un itinerario de la novela gráfica en Colombia. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 48 (86).
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7524

- John E. y Lopes, D. M. (2004). *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings*. Blackwell.
- Kaldor, M. (2001). *Las nuevas guerras. La violencia organizada en la era global*. Tusquets.
- Kalyvas, S. (2006). *The logic of violence in civil war*. Cambridge University Press.
- Kalyvas, S. (2007). Civil Wars. En C. Boix y S. C. Stokes (Eds.). *The Oxford Handbook of Comparative Politics* (pp. 416-434). Oxford University Press.
- Kalyvas, S. (2009). El carácter cambiante de las guerras civiles 1800-2009. *Colombia Internacional*, 70, 193-214.
- Kreuzmair, E. (2010). Die Mehrheit will das nicht hören. Gilles Deleuze' Konzept der littérature mineure. *Helikon*, 1, 36-47.
- Kreuzmair, E. (2010). Die Mehrheit will das nicht hören. Gilles Deleuze' Konzept der littérature mineure. *Helikon. A Multidisciplinary Online Journal*, (1), 36-47. http://www.helikon-online.de/2010/Kreuzmair_Deleuze.pdf.
- Kundera, M. (2006). *El arte de la novela*. Tusquets.
- Kunzle, D. (2007). *Father of the comic strip: Rodolphe Topffer*. University Press of Mississippi.
- La Cour, E. (2003). *The "Graphic Novel": Discourses on the Archive* [Tesis Doctoral, Universidad de Amsterdam]. Repositorio institucional de la Universidad de Amsterdam https://pure.uva.nl/ws/files/2269801/123688_thesis.pdf
- Lacour, E. (2016). Comics as minor literature. *Image and Narrative*, 17(4), 79-90. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1336>
- Lair, E. (1999). El terror, recurso estratégico de los actores armados: reflexiones en torno al conflicto armado. *Análisis Político*, 37, 64-76.

Lamarque, P. y Olsen, H. (1994). *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Review*. Oxford University Press.

Lambert, G. (2000). On the Uses and Abuses of Literature for Life. En I. Buchanan y J. Marks (Eds.). *Deleuze and Literature* (pp.135-166). Edinburgh University Press.

Langer, J. (2009). O ensino de história medieval pelos quadrinhos. *História, imagem e narrativas*, 8, 1-24.

Legrand, D. (2015, 4 de abril) Los cómics de la guerra. *Vice*.

https://www.vice.com/es_co/read/los-comics-de-la-guerra

Levinson, J. (1984). Hybrid Art Forms. *The Journal of Aesthetic Education*, 18(4), 5-13.
10.2307/3332623

Levinson, J. (1984). *Hybrid Art Forms*. *The Journal of Aesthetic Education*, 18 (4), 5-13.

Livesey, G. (2010). Assemblage. En A. Parr (Ed.). *The Deleuze Dictionary* (pp. 18-19).
Edinburgh University Press.

Loeb, J., y Morris, T. (2010). Héroes y superhéroes. En T. Morris y M. Morris (Eds.) *Los superhéroes y la filosofía* (pp. 33-46). Blackie Books.

Lorraine, T. (2010). Majoritarian. En A. Parr (Ed.). *The Deleuze Dictionary* (pp. 152-154).
Edinburgh University Press.

Lorraine, T. (2011). *Deleuze and Guattari's Immanent Ethics*. SUNY Press.

Lozano, E. (2011, 10 de julio). El boom de la historieta en Colombia. *El País*.

<https://www.elpais.com.co/colombia/el-boom-de-la-historieta-en.html>

Lucero, M. (2013). Devenir-animal, devenir-imperceptible. Beckett a través de Deleuze.
Paralaje, 9, 193-214.

- Macgregor Wise, J. (2005). *Assemblage*. En Ch. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts* (pp.77-87). McGill-Queen's University Press.
- Macherey, P. (2003). *¿En qué piensa la literatura?* Siglo del Hombre.
- Maldonado, J. (2008). *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze* [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio institucional de la Universidad Autónoma de Madrid
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/1365/16406_maldonado%20_serrano.pdf?sequence=1
- Maldonado, J. F., Palencia, M. A., y Silva, A. (2015). Deleuze y la novela corta: las líneas de vida en “El último pecado”. *Revista Filosofía UIS*, 14(1), 169-185.
<https://doi.org/10.18273/revfil.v14n1-2015008>
- Maldonado, J. F., Palencia, M. A., y Silva, A. (2016). Literatura menor en Tirano Banderas desde la propuesta de lectura filosófica de la novela de G. Deleuze y F. Guattari. *Revista Filosofía UIS*, 15(2), 157-179.
<https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/6237>
- Maldonado, J., Palencia, M., y Silva, A. (2016b). La máquina de guerra y el devenir del Estado: una lectura de Amalia de José Mármol desde la perspectiva filosófica de Deleuze y Guattari. *Revista Temas*, 3 (10), 11 -27.
- Manacorda de Rosetti, M. (1976). *La comunicación integral: imagen-lengua-literatura. La historieta*. Kapelusz.
- Mann, M. (1997). *Las fuentes del poder social. El desarrollo de las clases y los estados nacionales, 1760-1914*. Alianza.

- Manrique, C. A. (2016). La guerra y la paz pensadas desde la acción política de los movimiento populares. En A. Fjeld, C. Manrique, D. Paredes. y L. Quintana (Eds.) *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto armado. Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy* (pp. 189-206). Universidad de los Andes.
- Marín Galeano, M. S. y Valencia Grajales, J. F. (2010). La formación histórica de los partidos políticos en Colombia con motivo del Bicentenario. *Kavilando*, 2 (1), 8-21.
- Marks, J. (2010). Kafka, Franz. En A. Parr (Ed.). *The Deleuze Dictionary* (pp. 137-139). Edinburgh University Press.
- Marques, D. (2009). Literatura como Máquina de Guerra. *Letras*, (38), 23–32.
<https://doi.org/10.5902/2176148511993>
- Martín, A. (1978). *Historia del cómic español: 1875-1939*. Gustavo Gili.
- Martínez Martínez, F. J. (2009). Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze. *Eikasia. Revista de Filosofía*, 23, 33-335.
- Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Paidós.
- Mauss, M. (2002). *Manuel d'ethnographie*. Payot.
- McCloud, S. (2005). *Entender el cómic: el arte invisible*. Astiberri.
- McCloud, S. (2016). *Reinventar el cómic*. Planeta Cómic.
- McMilla, G. (2019, 21 de octubre). *Inside the Interactive, Psychedelic World of 'Upgrade Soul's Digital Comic App*. The Hollywood Reporter.
<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/inside-interactive-psychedelic-upgrade-soul-digital-comic-app-1248784/>
- Mejía, P. (2001). *Semiótica del cómic*. Instituto Departamental de Bellas Artes.

- Meskin, A. (2007) Defining comics? *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (4), 369-379.
- Meskin, A. (2009) Comics as Literature? *British Journal of Aesthetics*, 49(3), 219-239.
- Message, K. (2010). Black holes. En A. Parr (Ed.). *The Deleuze Dictionary* (pp. 33-35).
Edinburgh University Press.
- Moix, T. (2007). *Historia social del cómic*. Bruguera.
- Montealegre Saavedra, A. (2015). Comunidad de Paz de San José de Apartadó Una experiencia de autogestión y resistencia. *Opinión Pública*, 3 (2), 7 – 14.
- Montenegro, C. (2012). *Novelas gráficas: Reconstrucciones de las memorias*. Universitat de Barcelona.
- Montenegro, C. (2013). Novelas gráficas: Reconstrucciones de las memorias. En: Edarte, Grupo de investigación (Ed.) *Investigar con jóvenes: ¿Qué sabemos de los jóvenes como productores de cultura visual?* (pp. 174-184). Pamiela-Edarte (UPNA/NUP).
- Moore, A. (2007). *Writing for Comics, Vol. 1*. Avatar Press.
- Moreno, G. (2016). La novela gráfica en Colombia: arte y memoria para el postconflicto. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 13(76), 14-18.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/630_libro.pdf
- Morris, T. & Morris, M. (Eds.). (2005). *Superheroes and Philosophy*. Open Court Publishing.
- Múnera Ruiz, L. (2016). Construcción de paz, participación política y movimientos sociales. En A. Fjeld, C. Manrique, D. Paredes y L. Quintana (Eds.) *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto armado. Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy* (pp. 207-212). Universidad de los Andes.

Natoli, C. (2009). *The Spirit of Comics*.

https://philosophynow.org/issues/73/The_Spirit_of_Comics

Navarro Casabona, A. (2001). *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Tirant lo blanch.

Núñez Espinel, L. (2004). El rapto de Panamá en la caricatura política (1903-1930). En: H.

Bonilla. y G. Montañez (Eds). *Colombia y Panamá: La metamorfosis de la nación en el siglo XX* (pp. 413-440). Universidad Nacional de Colombia.

Núñez García, A. (2010). Gilles Deleuze. La ontología menor: de la política a la estética. *Revista de Estudios Sociales*, 35, 41-52.

Nussbaum, M. C. (1997). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Andrés Bello.

Nyberg, A. K. (1998). *Seal of Approval: The History of the Comics Code*. University Press of Mississippi.

O'Sullivan, S. (2005). *Notes toward a minor Art practice*. Simon O'Sullivan.

<https://www.simonosullivan.net/articles/minor-literature.pdf>

Ojeda, D., Petzl, J., Quiroga, C., Rodríguez, A. C., y Rojas, J. G. (2015). Paisajes del despojo cotidiano: acaparamiento de tierra y agua en Montes de María, Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 1 (54), 107-119. I: <http://dx.doi.org/10.7440/res54.2015.08>

Olkowski, D. (2017). Serious fun? Deleuze's Treatise of Nomadology. *Phaen Ex*, 12 (1), 71-84.

Ortega González, S. (2010). *Cómic y Filosofía*.

<https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/C%C3%B3mic%20y%20filosof%C3%ADa.pdf>

- Osorio Montoya, R. (2017). De la justicia transicional: verdades y mentiras sobre la paz en Colombia. El inicio de la violencia. *Iustitia*, (14), 9-22.
<https://doi.org/https://doi.org/10.15332/iust.v0i14.1676>
- Ossa, F. (2019). *Cómic. La aventura infinita*. Planeta.
- Pachilla, P. N. (2019). Sentido común y buen sentido en Deleuze. *Valenciana*, 23, 139-174.
- Palacios, M. (1995). *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Norma.
- Palacios, M. (2016) En Colombia hay una guerra verdadera y muchas paces artificiales. *Revista de Economía Institucional* 18, 35, 2016, 339-342. doi:
<http://dx.doi.org/10.18601/01245996.v18n35.20>.
- Paltani-Sargologos, F. (2011). *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56772-le-roman-graphique-une-bande-dessinee-prescriptrice-de-legitimation-culturelle.pdf>
- Pantoja, O. y Lesmes, M. (2016) *Dientes de León*. PBI Colombia.
- Paramio, L. (1971). El cómic y la industria cultural. *Estudios de Información*, 19-20, 169-194.
- Pardo, J. L. (2014). *A propósito de Deleuze*. Pre-Textos.
- Parr, A. (2010). Deterritorialisation/Reterritorialisation. En A. Parr (Ed.). *The Deleuze Dictionary* (pp. 69-72). Edinburgh University Press.
- Patton, P. (2010). Deterritorialisation + Politics. En A. Parr (Ed.). *The Deleuze Dictionary* (pp. 72-74). Edinburgh University Press.
- Patton, P. (2013). *Deleuze y lo político*. Prometeo.
- Peco, M., y Peral, L. (2006). *El conflicto de Colombia*. Ministerio de Defensa-Instituto de Estudios Internacionales y Europeos Francisco de Vitoria, Universidad Carlos III de Madrid.

- Peláez-Navarrete, C. (2014). *La historieta. Breve recorrido histórico hasta nuestros días*.
[https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/8412/Pel%
c%20Cristina.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/8412/Pel%c3%a1ez%20Navarrete%20c%20Cristina.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Peppino, A. (2012). La mirada opulenta. En A. M. Peppino (Coord.), *Narrativa gráfica: los entresijos de la historieta* (pp. 16-26). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Perdomo, O. (2015). Cimarronaje en el cómic. *Nexus Comunicación: Revista de Comunicación Social*, (18), 46-69. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i18.679>
- Pérez Fernández (2009). Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense: Fredric Wertham y la seducción del inocente. *Revista de Historia de la Psicología*, 30 (2-3), 301-309.
- Plataforma de Organizaciones de Desarrollo Europeas en Colombia (Podec). (2011). *Análisis del plan de consolidación en Montes de María: una mirada desde el desarrollo, la democracia, los derechos humanos y la cooperación internacional*. <http://ccai-colombia.org/files/primarydocs/201103pode.pdf>.
- Pociask, J. (2015). Multikodale Gestaltung von Comics. *Text und Discurs*, 8, 77-89.
- Prado Ocampo, M., Chenut Correa, P. Férguson López, M. y Martínez Carpeta, M. (2017). Territorialidades en transición: pobladores desplazados por la violencia del conflicto armado colombiano y la resignificación de su territorio. *Psicología USP*, 28 (2), 165-178. <http://dx.doi.org/10.1590/0103-65642017A001>
- Pustz, M. (1999). *Comic book culture: fanboys and true believers. Studies in popular Culture*. University Press of Mississippi.
- Quintana, L. (2016). Construcción de paz, participación política y movimientos sociales. En A. Fjeld, C. Manrique, D. Paredes y L. Quintana (Eds.) *Intervenciones filosóficas en medio*

- del conflicto armado. Debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy* (pp. 213-229). Universidad de los Andes.
- Rabanal, D. (2001). Panorama de la historieta en Colombia. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 1 (1), 15-30.
- Ramírez Domínguez, J. A. (1975) *El cómic femenino en España*. Cuadernos para el Diálogo.
- Ramírez Tobón, W. (2002). ¿Guerra Civil en Colombia? *Análisis Político*, 46, 151 - 163.
- Ramírez Tobón, W. (2015). *La guerra y el contrato social en Colombia*. IEPRI-Debate-Universidad Nacional de Colombia.
- Ranciere, J. (2004). *The politics of Aesthetics*. Continuum.
- Ranciere, J. (2010). *El Espectador emancipado*. Manantial.
- Ranciere, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Manantial.
- Reid, J. (2003). Deleuze's War Machine: Nomadism against the State. *Millenium: Journal of International Studies*, 32 (1), 57-85
- Restrepo, C. E. (2018). Nomadismo. En C. Restrepo, A. Sánchez y E. Hernández. (eds.) *Gilles Deleuze, flores a su tumba* (pp. 137-156). Uniediciones.
- Rivas Nieto, P. y Rey García, P. (2008). El proyecto político del paramilitarismo en Colombia. Desde la lucha contra la insurgencia hasta el desafío al Estado. *Política y Estrategia*, 109, 51-70.
- Rodríguez Rodríguez, C. (2010). ¿Conflicto armado interno en Colombia? Más allá de la guerra de las palabras. *Magistro*, 4 (7), 111-125
- Rodriguez, G. P. (2013, 2-5 de octubre). *Chulavitas, Pájaros y Contrachusmeros. Laviolencia para- policial como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50* [Ponencia]. XIV

- Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. <https://cdsa.academica.org/000-010/487>
- Rodríguez, J. C. (1995). Literatura y filosofía: Deleuze o la caza del Snark. *La balsa de la Medusa*, (36), 53-56.
- Rodríguez, S. P. (2017). *Memoria y olvido: usos públicos del pasado en Colombia, 1930-1960*. Universidad del Rosario-Universidad Nacional de Colombia.
- Rolnik, S. (2005). Una nueva suavidad. En Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.
- Romero-Jodar, A. (2006). The quest for a place in culture: The verbal-iconical production and the evolution of comic-books towards graphic novels. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 14, 93-110.
- Ross, A. (2010). Desire. En A. Parr (Ed.). *The Deleuze Dictionary* (pp. 65-67). Edinburgh University Press.
- Rossi, L. S. (2017). Deleuze: cartografía genealógica del capitalismo contemporáneo. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 28, (55), 195-201.
- Rubio Rubio, M. (1999). *Crimen e impunidad. Precisiones sobre la violencia*. Tercer mundo.
- Ruíz Gutiérrez, A. y González Jiménez, E. (2016). Vidas exceptuadas: entre la violencia y el abandono. En E. Arrieta Burgos (Comp.). *Conflicto armado, justicia y memoria. Tomo I: Teoría crítica de la violencia y prácticas de memoria y resistencia* (pp. 21-40). Universidad Pontificia Bolivariana.
- Ruiz Ruiz, N. Y. (2013). *Desplazamiento forzado en Colombia: Población, territorio y violencia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Sabin, R. (1996). *Comics, comix and graphic novels: A history of comic art*. Phaidon Press.

- Salazar, B. y Castillo, M. P. (2001). *La hora de los dinosaurios. Conflicto y depredación en Colombia*. CIDSE/CEREC.
- Sambani, N. (2004). What is Civil War? Conceptual and Empirical Complexities of an Operational Definition. *The Journal of Conflict Resolution*, 48 (6), 814-858.
- Sánchez, G. y Aguilera, M. (Eds.) (2001). *Memoria de un país en guerra. Los Mil Días: 1899-1902*. Planeta.
- Sánchez, L. (2007). Migración forzada y urbanización en Colombia, perspectiva histórica y aproximaciones teóricas. *Seminario Internacional Procesos Urbanos Informales*. Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez, P. (2016). Watchmen y los paradigmas novelísticos del escritor español. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, XL (2), 113-120.
- Santos Costa, D. W. y De Brito, M. R. (2018). A literatura de Caio Fernando Abreu como máquina de guerra. *Scriptorium*, 4 (1), 73-85.
- Sasso, R. (2003). Déterritorialisation/Reterritorialisation. En R. Sasso y A. Villani (Eds.). *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze* (pp.82-100). Centre de Recherches d' Histoire des Idées.
- Sasso, R. y Villani, A. (2003). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Centre de Recherches d' Histoire des Idées.
- Satrapí, M. (2003). *Persépolis*. Norma.
- Sauvagnargues, A. (2005). *Deleuze et l'art*. Presses Universitaires de France.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrortu.
- Schérer, R. (2012). *Miradas sobre Deleuze*. Cactus.
- Schmitt, C. (1966) *Teoría del partisano. Acotación al concepto de lo político*. Instituto de estudios políticos (Madrid).

- Sibertin-Blanc, G. (2017). *Política y Estado en Deleuze y Guattari. Ensayo sobre el materialismo histórico-maquinico*. Universidad de los Andes.
- Silva Rojas, A., Maldonado Serrano, J.F. y Palencia Silva, M. (2017). Filosofía y Literatura en Deleuze y Guattari: Creación y Acontecimiento. *Praxis Filosófica*, 45, pp. 171-202.
- Smith, D. W. (2012). *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press.
- Soares Correia da Rosa, F. M. (2016). A literatura menor em Deleuze e Guattari: por uma educação menor. *Educação. Revista do Centro de Educação*, 41 (3), 685-696.
<http://dx.doi.org/10.5902/1984644423022>
- Sosa, M. (s.f.). *El libro Máquina de Guerra frente al Libro Aparato de Estado*.
<http://servicio.bc.uc.edu.ve/multidisciplinarias/tuna/n35/35-05.pdf>
- Sotirin, P. (2005). Becoming-woman. En Ch. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts* (pp.116-130). McGill-Queen's University Press.
- Souto, L., y Martínez Rubio, J. (2016). Perspectivas, toma de conciencia y consolidación de la historieta en el mundo académico. *Diablotexto Digital*, 1, 1-5.
<https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/9033/8605>
- Spiegelman, A. (2001). *Maus: Relato de un superviviente*. Planeta-DeAgostini.
- Stafford, T. (2011). *Teaching Visual Literacy in the Primary Classroom. Comic Books, Film, Television and Picture Narratives*. Routledge.
- Stagoll, C. (2010). Becoming. En A. Parr (Ed.). *The Deleuze Dictionary* (pp. 25-27). Edinburgh University Press.
- Stecker, R. (2004). What Is Literature?. En E. John & D. Lopes (Eds.) *Philosophy of Literature* (pp 65-72). Blackwell.

- Suárez, F. y Uribe-Jongbloed, E. (2016). Making Comics as Artisans: Comic Book Production in Colombia. En C. Brienza, P. Johnston (Eds.). *Cultures of Comics Work* (pp. 51-64). Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels.
- Sutton, D. y Martin-Jones, D. (2008). *Deleuze reframed*. I. B. Tauris.
- Temas del día. (2014, 20 de Septiembre). La historia del cómic bogotano. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14565522>
- Terdiman, R. (1985). *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Cornell UP.
- Thoburn, N. (2003). *Deleuze, Marx and Politics*. Routledge.
- Torres Duque, Ó. (1991). Sábado: crónica de un semanario democrático. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 28(27), 41–52.
- Torres Ornela, S. (2018). Deleuze: el deseo como principio de los social. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 23 (80), 213-220.
- Torres, M.C. (2011). *Estado y coca en la frontera colombiana. El caso Putumayo*. Odecofi, Cinep y Colciencias.
- Trabado Cabado, J. M. (2012). Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante. *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 28(1), 223-256. <https://doi.org/10.15581/008.28.2997>
- Urrutia Asua, G. (2008). El desplazamiento forzado interno: una constante en la generación de víctimas. En F. Gómez Isa (Ed.). *Colombia en su laberinto* (pp. 245-292). Catarata.
- Venezia, T. (2009). Archive of the Future: Alan Moore's Watchmen as Historiographic Novel. *Peer English: The Journal of New Critical Thinking*, 4, 16-31.

- Victoria Uribe, R. y López Flores, J. J. (2015). *El Noveno arte y la sociedad. El cómic como medio de expresión cultural de tópicos sociales* [Ponencia]. Congreso. Primer Congreso Internacional de Filosofía, Arte & Diseño, Ciudad de México. México.
- https://www.researchgate.net/profile/Ricardo-Victoria-Uribe-2/publication/275648835_El_Noveno_arte_y_la_sociedad_El_comic_como_medio_de_expresion_cultural_de_topicos_sociales_La_tecnica_y_la_expresion_contemporanea/links/55423c5e0cf234bdb2192c9c/El-Noveno-arte-y-la-sociedad-El-comic-como-medio-de-expresion-cultural-de-topicos-sociales-La-tecnica-y-la-expresion-contemporanea.pdf
- Videla Zavala, F. (2018). Entre los rebasamientos de los territorios: literatura menor, hacia una poética de los desplazamientos en Deleuze-Guattari. *Revista de Humanidades de Valparaíso*, 12, 95-113.
- Villamizar, D. (2017). *Las guerrillas en Colombia. Una historia desde los orígenes hasta los confines*. Debate.
- Villegas Uribe, C. A. (2018, 28 de septiembre). Apuntes sobre la historieta en Colombia. *Letralia: Tierra de Letras*. <https://letralia.com/sala-de-ensayo/2018/09/28/apuntes-sobre-la-historieta-en-colombia/>
- Waldmann, P. (1999). Guerra civil: una aproximación a un concepto difícil de formular. En P. Waldmann y F. Reinares (Eds.) *Sociedades en guerra civil. Conflictos violentos de Europa y América Latina* (pp.27-44). Paidós.
- Weber, M. (1993). *Economía y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Wertham, F. (1954). *Seduction of the innocence*. Rinehart & Company
- Wolk, D. (2007). *Reading Comics: How graphic novels work and what they mean*. Da Capo Press.

Zícari, J. N. (2015). ¿Devenir axioma o devenir revolucionario?: La cuestión política en Deleuze: multiplicidades, Estado y devenir. *Otros Logos*, 6, 69-90.

Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Atuel.

Zscndl. (7 de febrero de 2021). *El abecedario de Deleuze* [Archivo de video]. Archive.org.

<https://archive.org/details/gille-deleu-abec-cd-1>

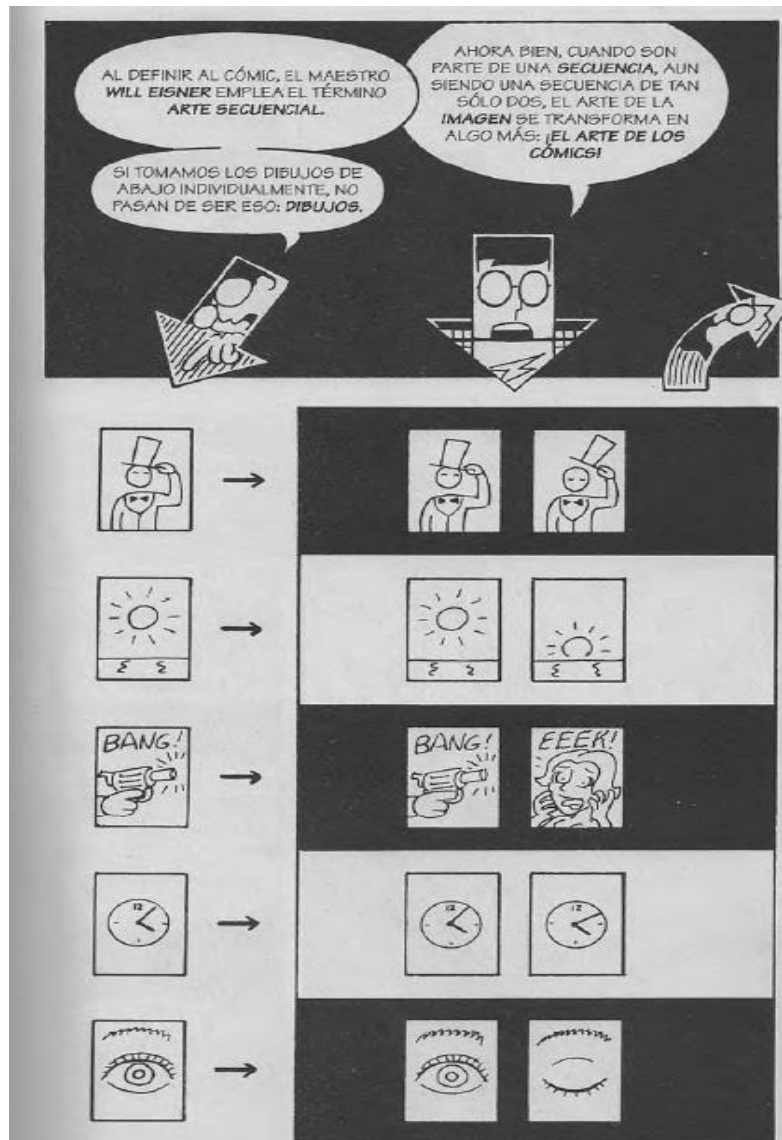
Zuluaga, J. (2012). Situación actual y perspectivas de la guerra interna. *Cahiers des Amériques*

Latines, 71, 169-191. <https://doi.org/10.4000/cal.2704>

Anexos

Figura 1.

Explicación del cómic como arte secuencial.



Nota: Tomado de McCloud (2005).

Figura 2.

Ejemplo de caricatura.



Nota: Tomada de: <http://www.colombiainforma.info/gmedia-album/caricaturas-politicas-de-matador/#!gallery-136->

Figura 3.

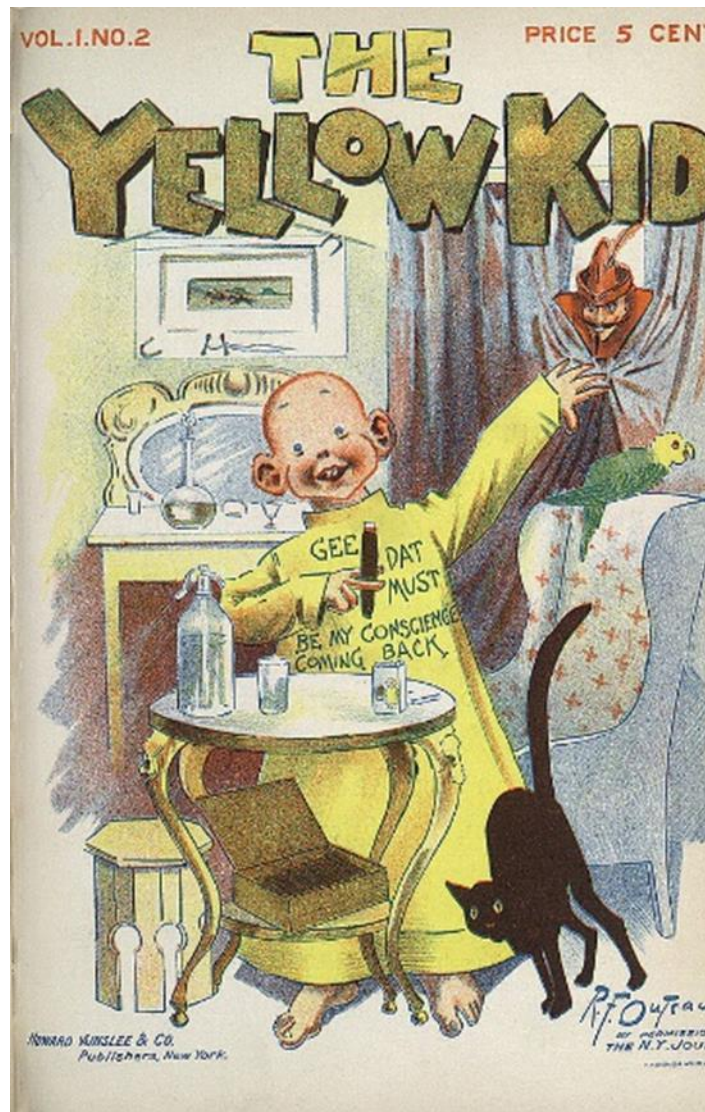
“Chica ahogándose” (1963), de Roy Lichtenstein.



Nota: Tomado de <https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/35-roy-lichtenstein-chica-ahogandose-1963>

Figura 4.

Portada de "The Yellow Kid", de Richard Felton Outcault.



Nota: Tomado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yellow_Kid_02829v.jpg

Figura 5.

Portada de algunos cómics de terror.

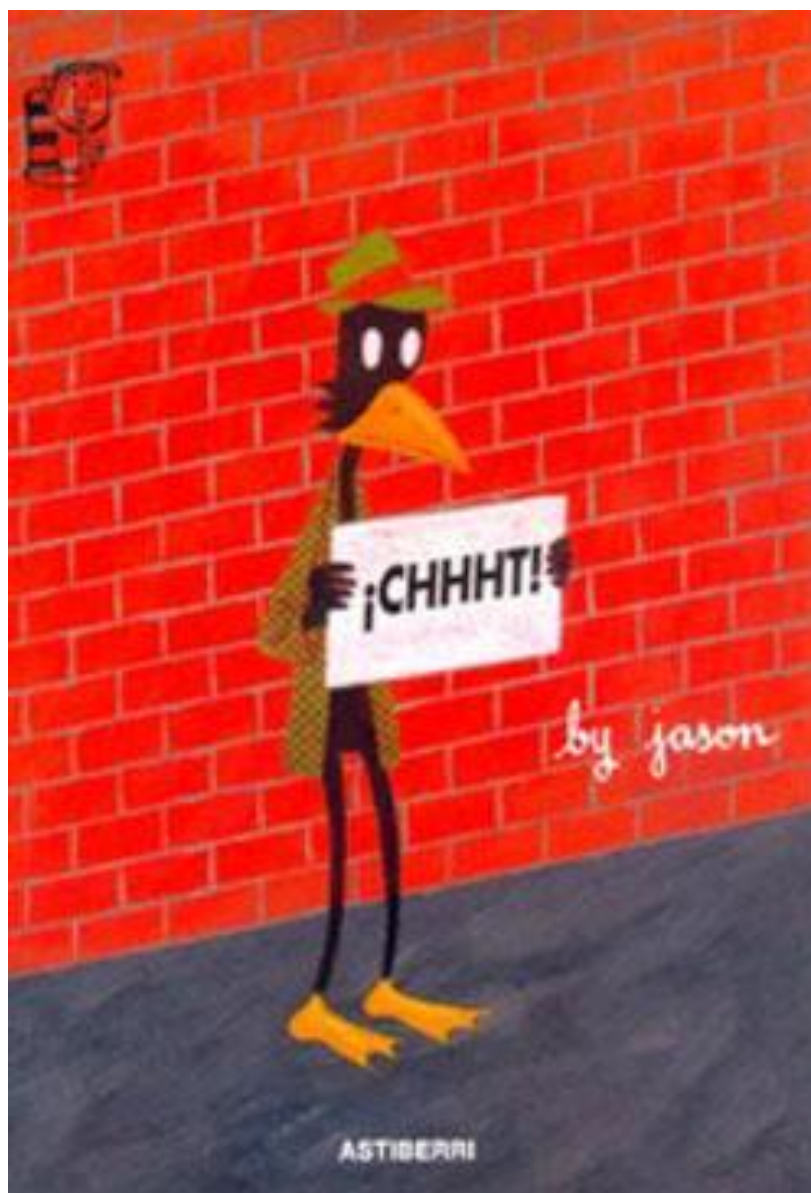


Nota: Tomado de [https://medium.com/@bleeckerstreet/journeys-into-terror-a-condensed-history-of-horror-comics-](https://medium.com/@bleeckerstreet/journeys-into-terror-a-condensed-history-of-horror-comics-722a78fb1a1a)

[722a78fb1a1a](https://medium.com/@bleeckerstreet/journeys-into-terror-a-condensed-history-of-horror-comics-722a78fb1a1a)

Figura 6.

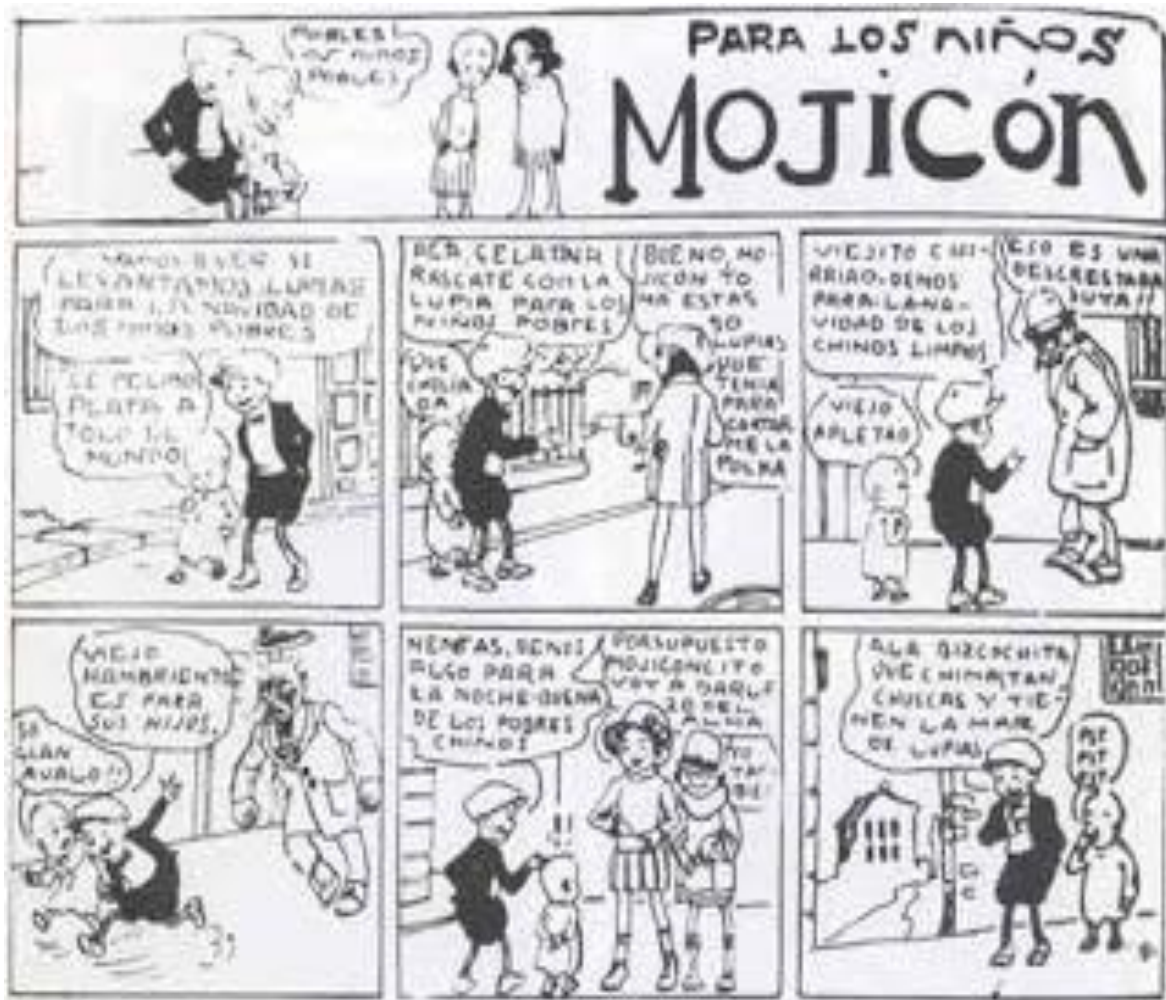
Portada del cómic “¡Chhht!”, de Jason



Nota: Tomado de https://www.whakoom.com/ediciones/13/chhht-rustica_128_pp

Figura 7.

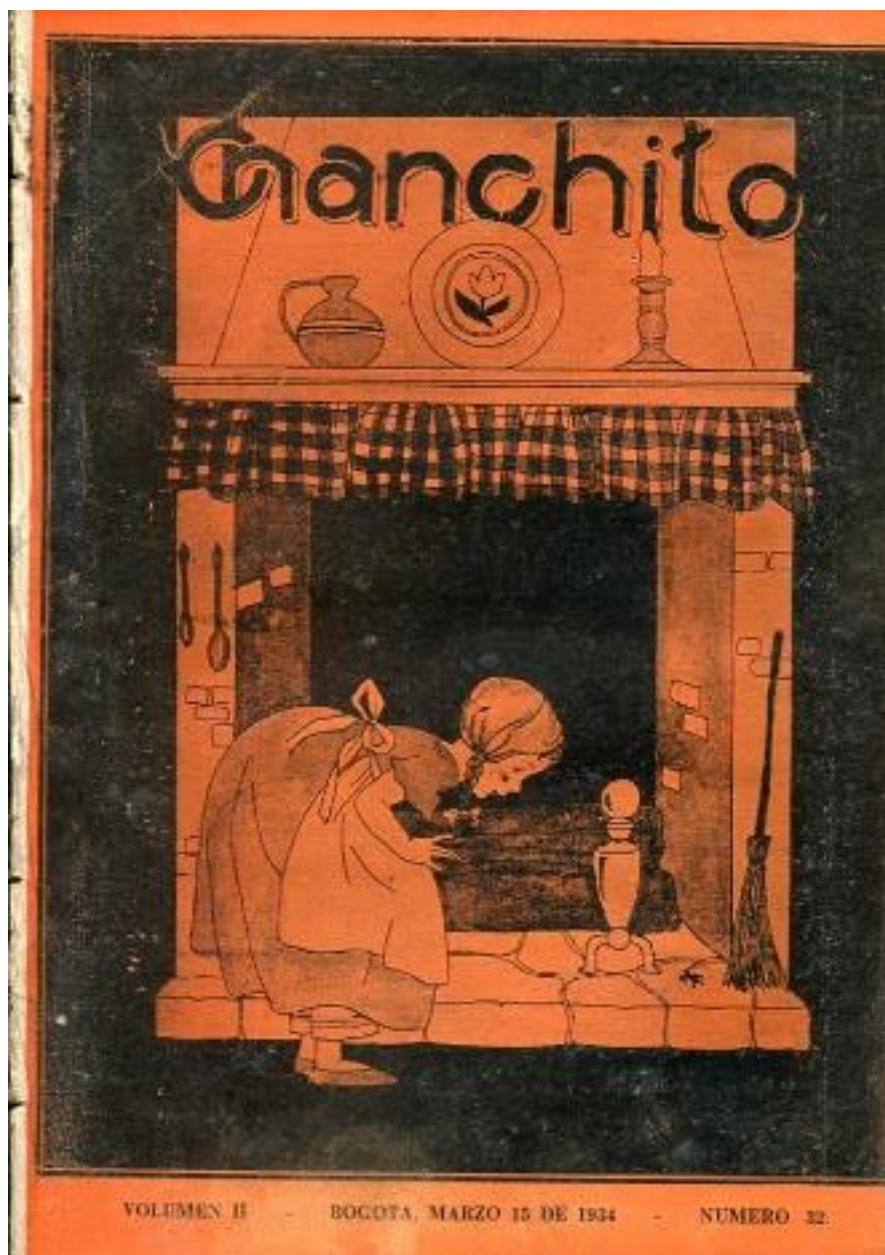
“Mojicón”, de Adolfo Samper.



Nota: Tomado de <https://www.timetoast.com/timelines/linea-de-tiempo-de-la-historieta-en-colombia>

Figura 8.

Revista "Chanchito" (1933-1934)



Nota: Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Chanchito_%28revista_infantil_ilustrada%29

Figura 9.

Portada del cómic “Policía en Acción”, de la Policía Nacional de Colombia



Nota: Tomado de <https://www.timetoast.com/timelines/historieta-comic-en-colombia-0b2c9cdd-8127-4550-89c6-1adabf6576bd>

Figura 10.

Portada del cómic “Hombres de acero”, del Ejército Nacional de Colombia.



Nota: Tomado de <http://elcomicedosorio.blogspot.com/2010/09/el-caso-hombres-de-acero.html>

Figura 11.

"Tukano", de Jorge Peña



Nota: Tomado de <http://artes.bogota.unal.edu.co/a/muvirt/galeria/tukano.html>

Figura 13.

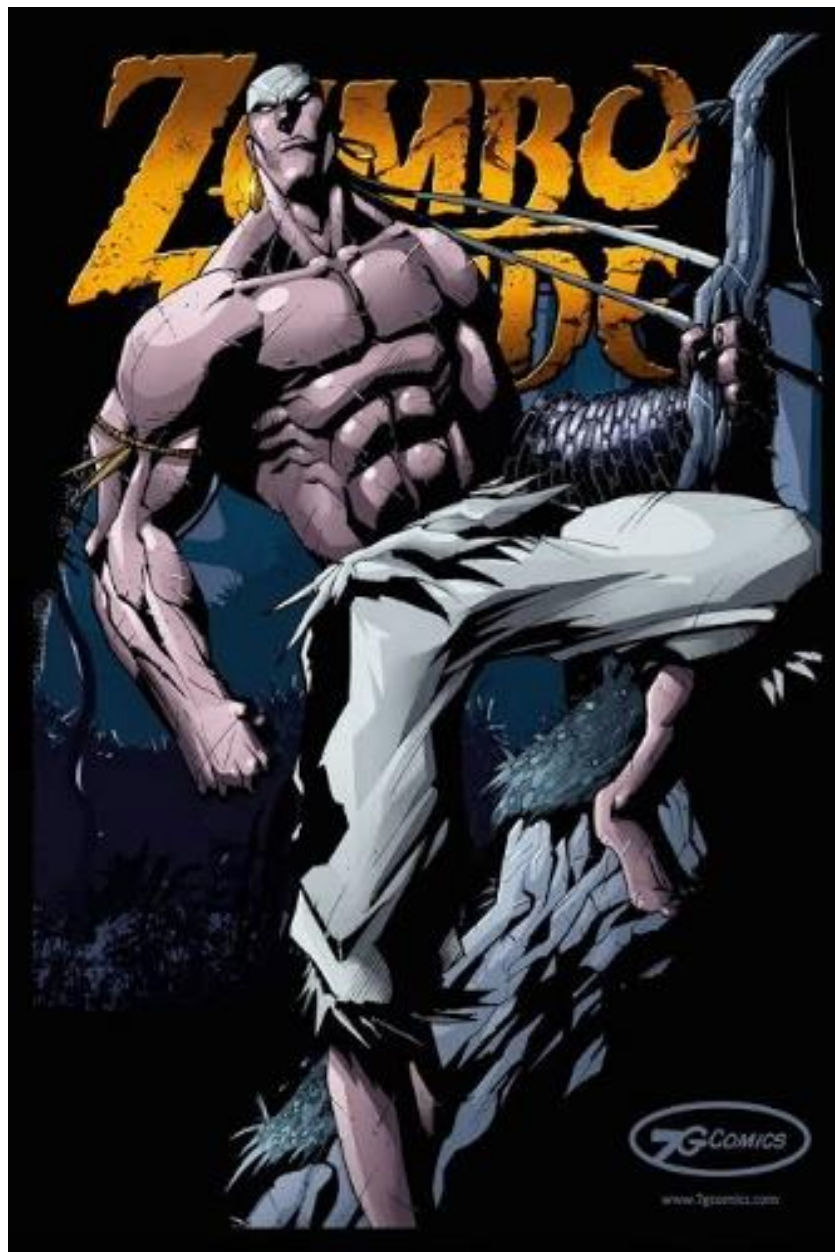
“Benkos Biohó, Rey de Matuna”, de Alberto Sierra



Nota: Tomado de Perdomo, O. (2015). Cimarronaje en el cómic. *Nexus Comunicación: Revista de Comunicación Social*, (18), 46-69. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i18.679>

Figura 14.

“Zambo Dendé”, de Nicolás Rodríguez



Nota: Tomado de <https://co.pinterest.com/zambo7g/zambo-dende/>

Figura 15.

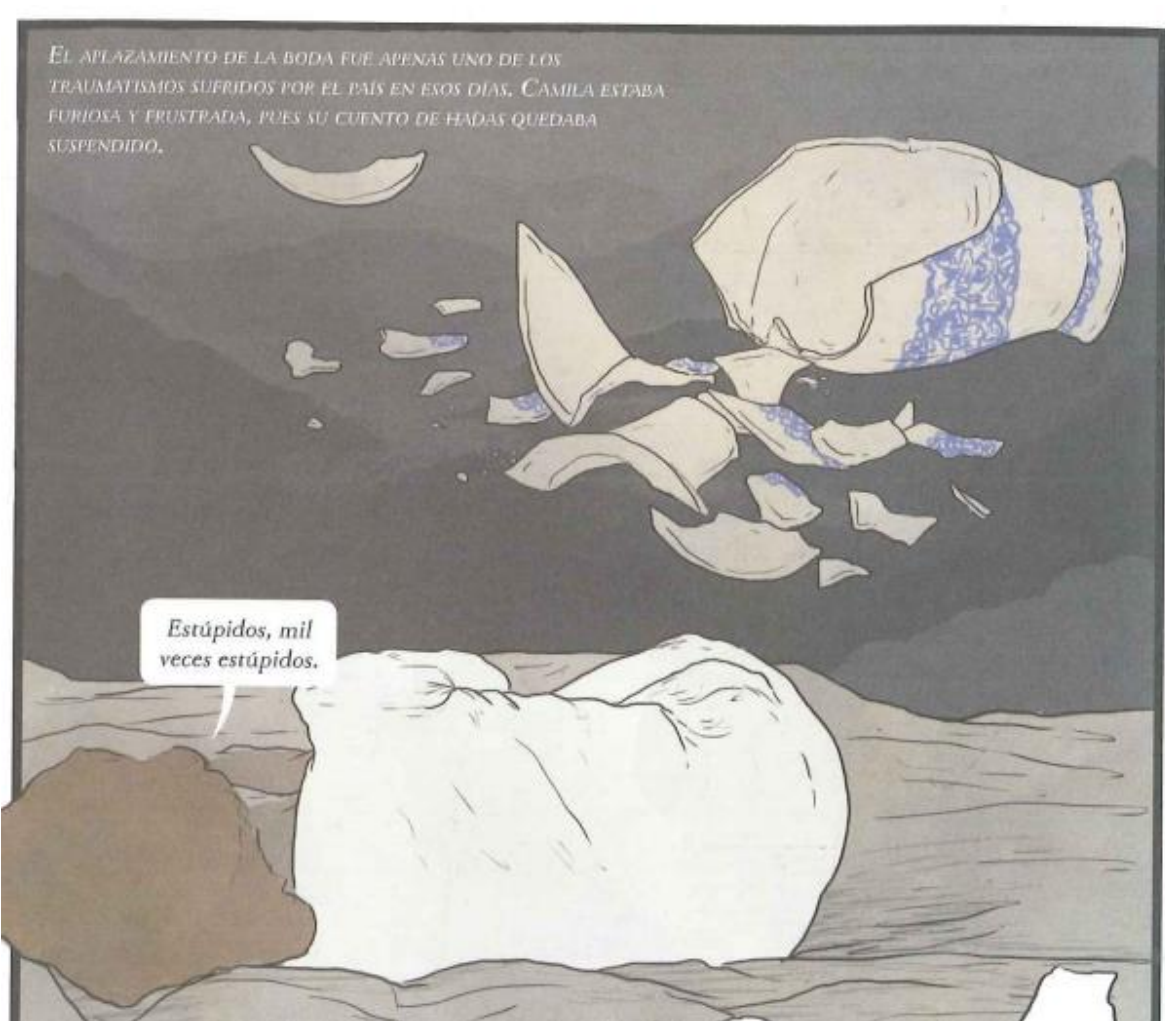
Fragmento de la novela gráfica “Tanta sangre vista”, de Baena, Gaviria y Pantoja.



Nota: Tomado de Baena, R., Gaviria, J. y Pantoja, O. (2015). Tanta sangre vista. Rey Naranjo Editores.

Figura 16.

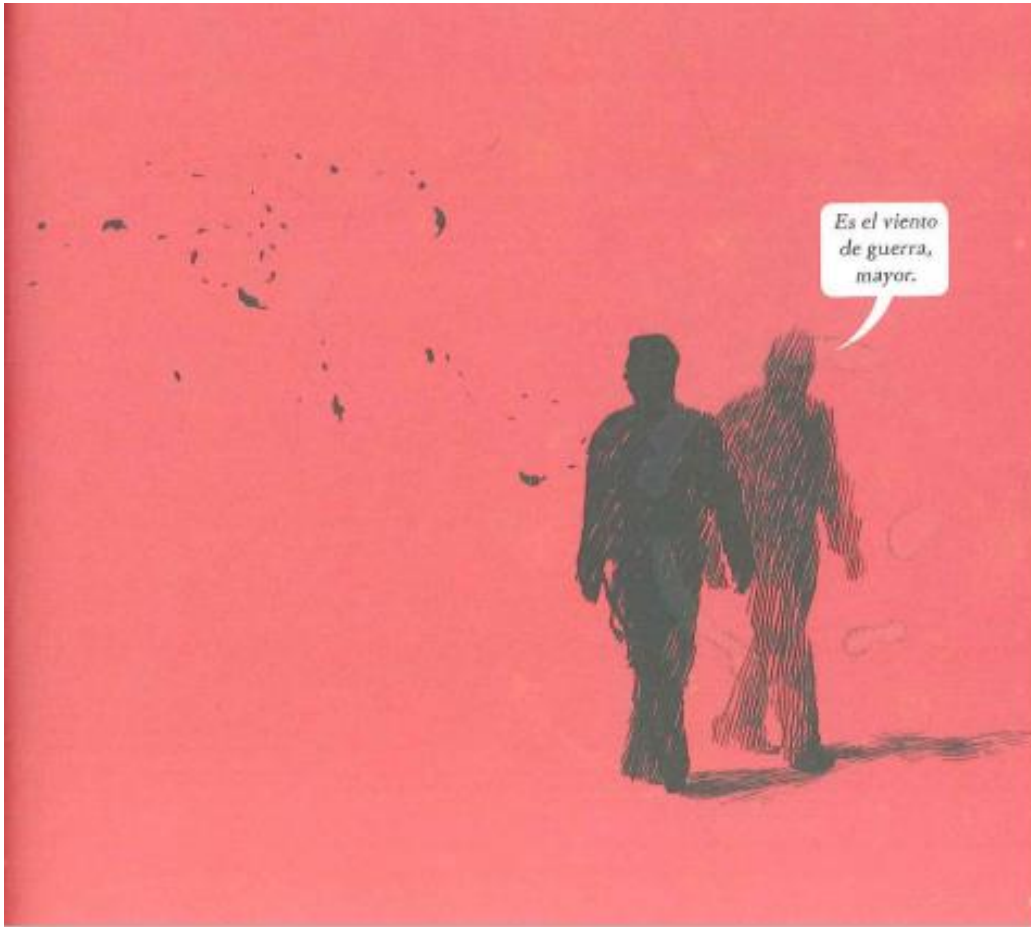
Fragmento de la novela gráfica “Tanta sangre vista”, de Baena, Gaviria y Pantoja.



Nota: Tomado de Baena, R., Gaviria, J. y Pantoja, O. (2015). *Tanta sangre vista*. Rey Naranjo Editores.

Figura 17.

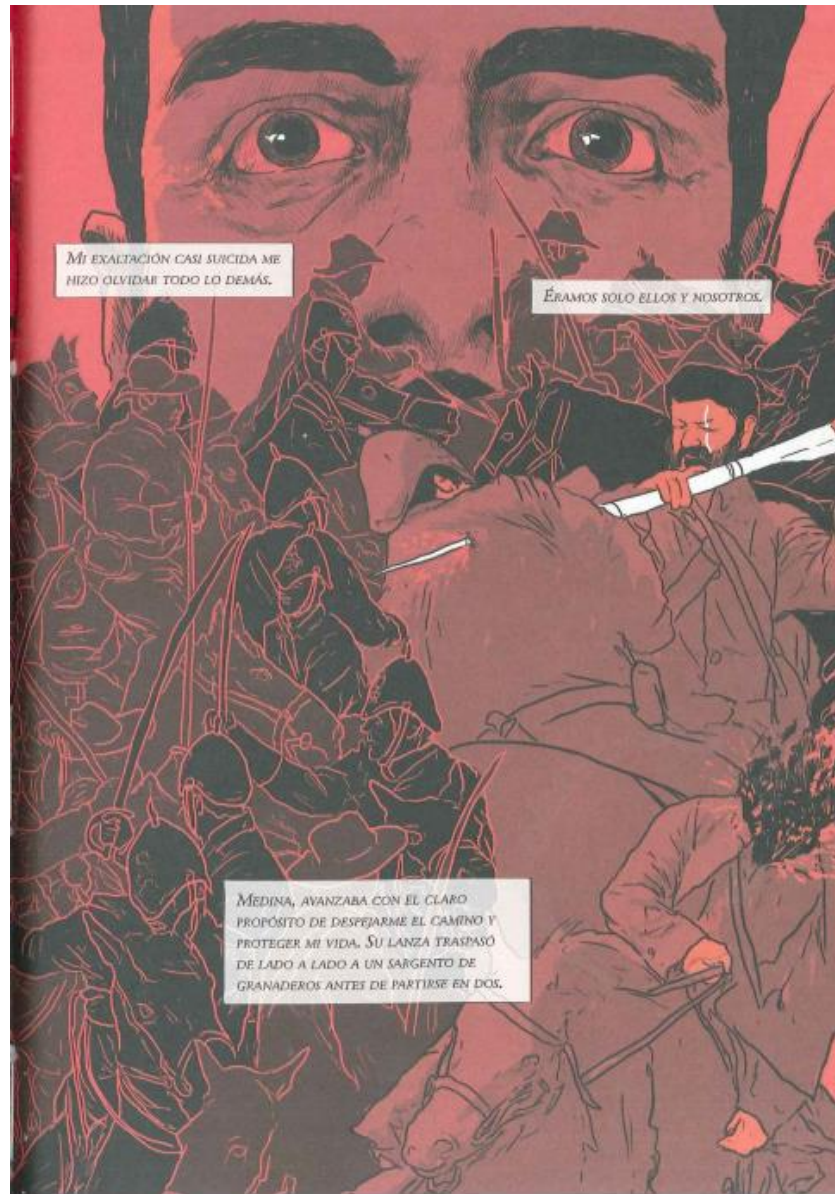
Fragmento de la novela gráfica “Tanta sangre vista”, de Baena, Gaviria y Pantoja.



Nota: Tomado de Baena, R., Gaviria, J. y Pantoja, O. (2015). Tanta sangre vista. Rey Naranjo Editores.

Figura 18.

Fragmento de la novela gráfica “Tanta sangre vista”, de Baena, Gaviria y Pantoja.



Nota: Tomado de Baena, R., Gaviria, J. y Pantoja, O. (2015). Tanta sangre vista. Rey Naranjo Editores.

Figura 19.

Fragmento de la novela gráfica “Tanta sangre vista”, de Baena, Gaviria y Pantoja.



Nota: Tomado de Baena, R., Gaviria, J. y Pantoja, O. (2015). *Tanta sangre vista*. Rey Naranjo Editores.

Figura 20.

Fragmento de la novela gráfica “Tanta sangre vista”, de Baena, Gaviria y Pantoja.



Nota: Tomado de Baena, R., Gaviria, J. y Pantoja, O. (2015). *Tanta sangre vista*. Rey Naranjo Editores.

Figura 21.

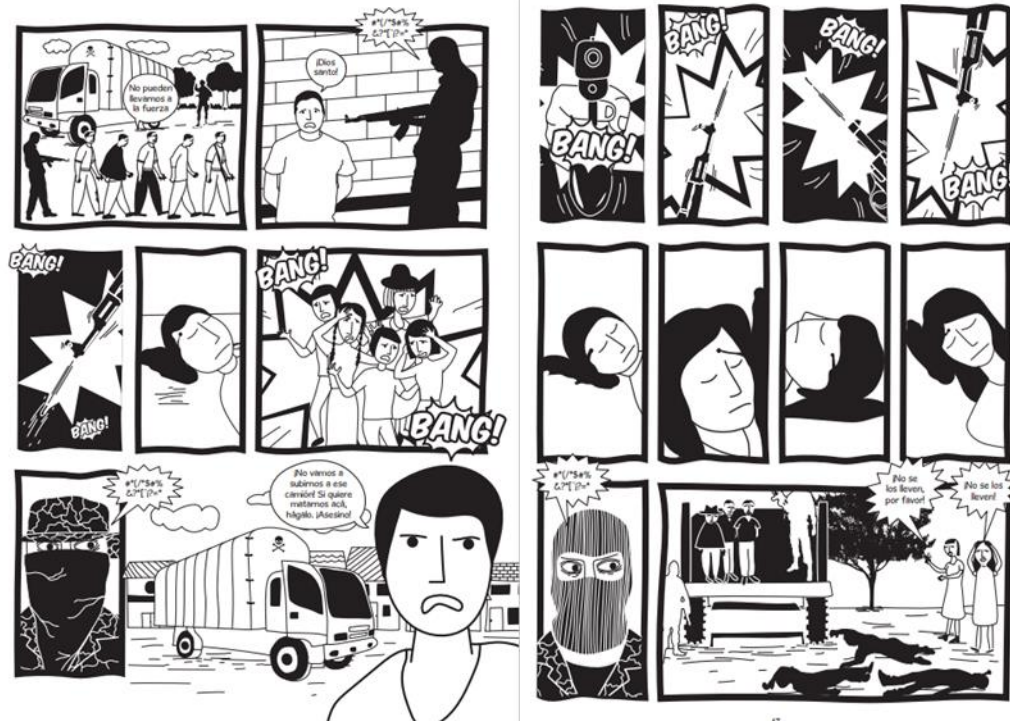
Fragmento de la novela gráfica “Dientes de León”, de Pantoja y Lesmes.



Nota: Tomado de Pantoja, O. y Lesmes, M. (2016) *Dientes de León*. PBI Colombia.

Figura 22.

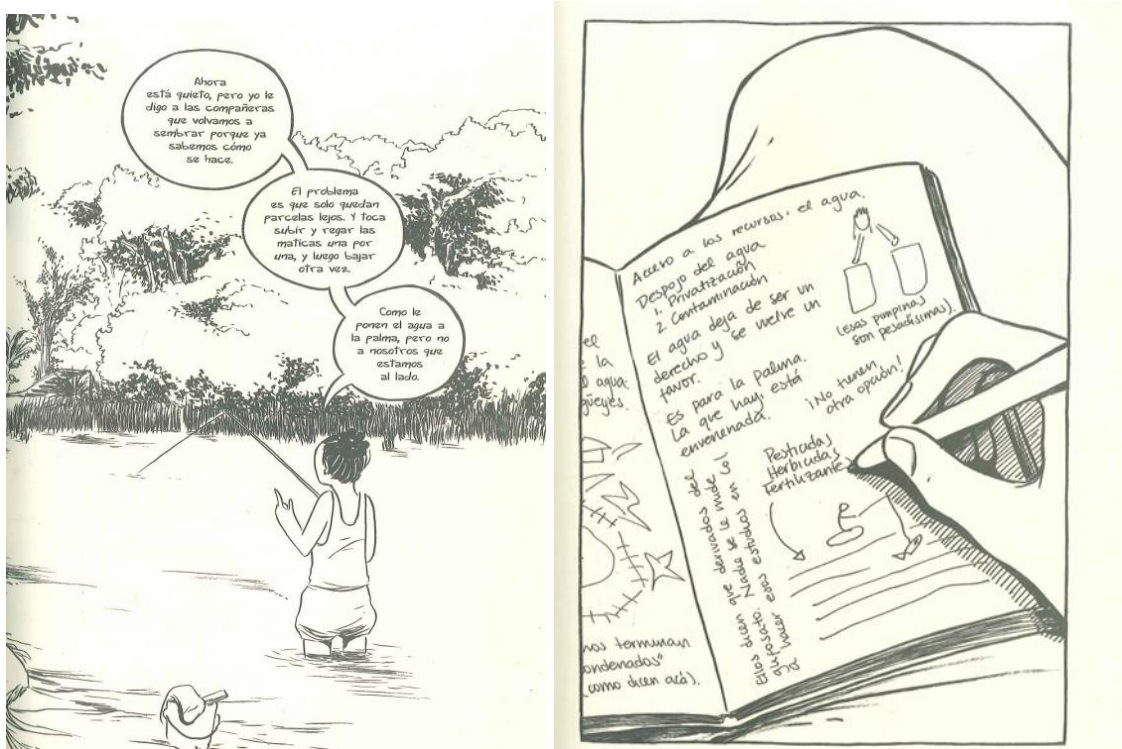
Fragmento de la novela gráfica “Dientes de León”, de Pantoja y Lesmes.



Nota: Tomado de Pantoja, O. y Lesmes, M. (2016) *Dientes de León*. PBI Colombia.

Figura 23.

Fragmento de la novela gráfica “Caminos Condenados”, de Aguirre, Díaz, Guerra y Ojeda.



Nota: Tomado de Aguirre, C., Díaz, H., Guerra, P., & Ojeda, D. (2016). *Caminos condenados*. Cohete Cómics.

Figura 24.

Fragmento de la novela gráfica “Caminos Condenados”, de Aguirre, Díaz, Guerra y Ojeda.



Nota: Tomado de Aguirre, C., Díaz, H., Guerra, P., & Ojeda, D. (2016). *Caminos condenados*. Cohete Cómics.

Figura 25.

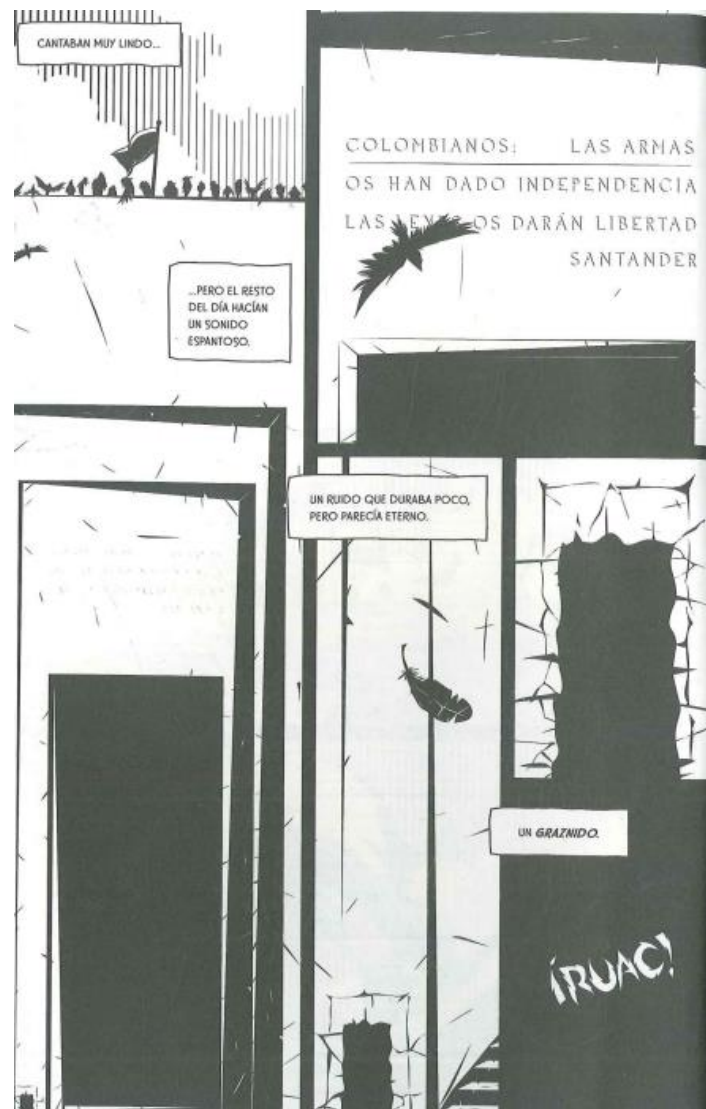
Fragmento de la novela gráfica “Los Once”, de Cruz, Jiménez y Jiménez.



Nota: Tomado de Cruz, A., Jiménez, J., Jiménez, M. (2014). *Los once*. Laguna Libros.

Figura 26.

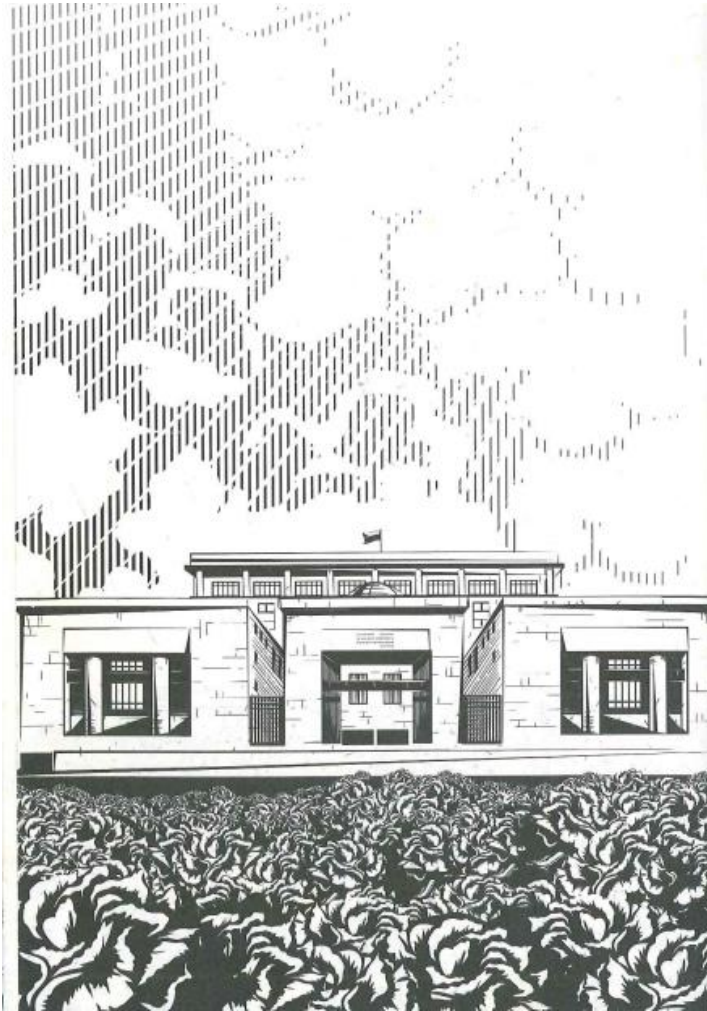
Fragmento de la novela gráfica “Los Once”, de Cruz, Jiménez y Jiménez.



Nota: Tomado de Cruz, A., Jiménez, J., Jiménez, M. (2014). *Los once*. Laguna Libros.

Figura 27.

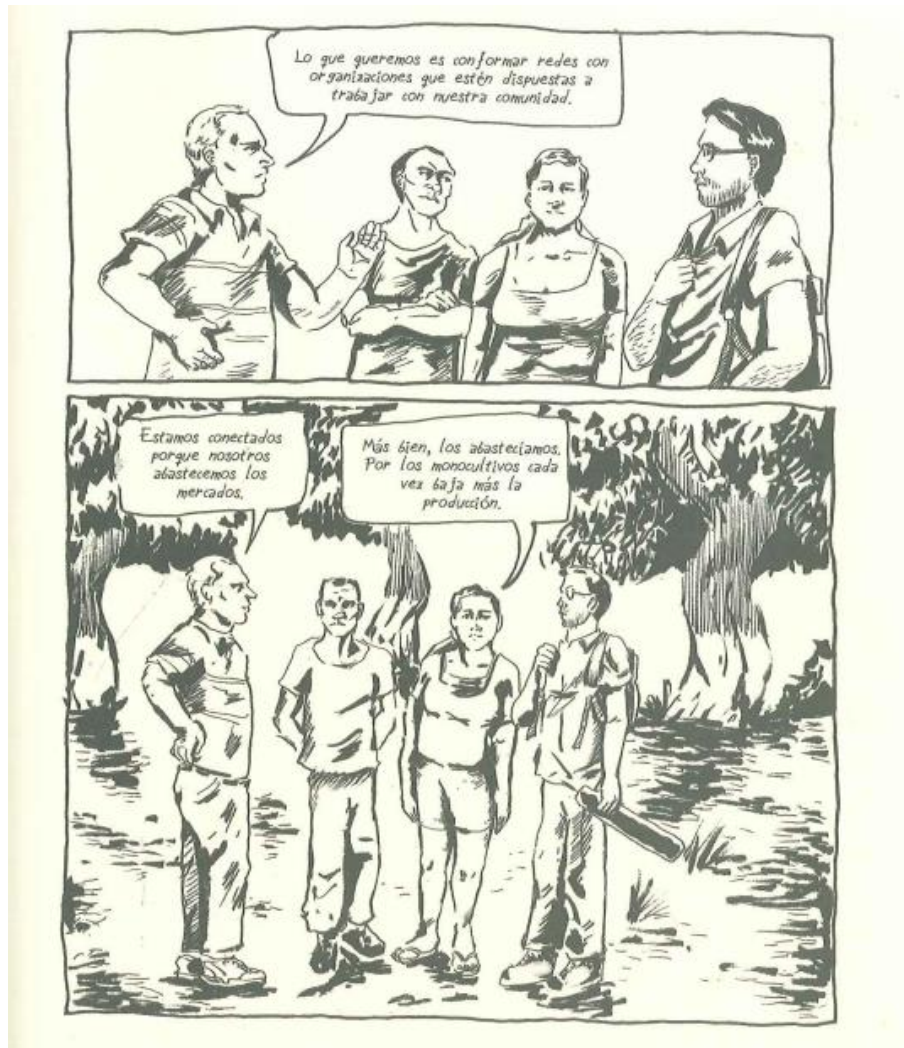
Fragmento de la novela gráfica “Los Once”, de Cruz, Jiménez y Jiménez.



Nota: Tomado de Cruz, A., Jiménez, J., Jiménez, M. (2014). *Los once*. Laguna Libros.

Figura 28.

Fragmento de la novela gráfica “Caminos Condenados”, de Aguirre, Díaz, Guerra y Ojeda.



Nota: Tomado de Aguirre, C., Díaz, H., Guerra, P., & Ojeda, D. (2016). *Caminos condenados*. Cohete Cómics.