



HAL
open science

La construcción simbólica del espacio urbano en la novela gráfica 'Pinturas de guerra' (Á. De la Calle, 2017)

Marie-Caroline Leroux

► To cite this version:

Marie-Caroline Leroux. La construcción simbólica del espacio urbano en la novela gráfica 'Pinturas de guerra' (Á. De la Calle, 2017). Marie-Caroline Leroux; Gloria Zarza Rondón; Estibaliz Pérez Asperilla. Cultura (audio)visual y espacios públicos: (re)inventando la Ciudad, Université de Limoges; PULIM, pp.Limoges, 2024, 10.25965/ebooks.663 . hal-04732197

HAL Id: hal-04732197

<https://hal.science/hal-04732197v1>

Submitted on 11 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO URBANO EN LA NOVELA GRÁFICA *PINTURAS DE GUERRA* (A. DE LA CALLE, 2017)

Marie-Caroline LEROUX¹

Université de Limoges
marie-caroline.leroux@unilim.fr

Resumen

La novela gráfica *Pinturas de guerra* se centra en el destino de un grupo de artistas-activistas escapados de los centros de tortura de las dictaduras militares del Cono Sur y refugiados en la capital francesa. Más allá de la figuración de sus edificios emblemáticos, París se afirma como un elemento esencial en la economía simbólica de la obra. La geografía urbana del cómic se sustenta en la sensibilidad de los personajes y en la del dibujante. La novela por otra parte refleja, a través de las acciones artísticas históricas o ficticias que recoge y describe, los tempranos usos que hicieron los artistas del espacio urbano en el pasado siglo.

Palabras claves: Novela gráfica, Arte acción, Activismo, Espacio urbano, París, Dictadura.

LA CONSTRUCTION SYMBOLIQUE DE L'ESPACE URBAIN DANS LE ROMAN GRAPHIQUE *PINTURAS DE GUERRA* (A. DE LA CALLE, 2017)

Résumé

Le roman graphique *Pinturas de guerra* porte sur le destin d'un groupe d'artistes-activistes réchappés des centres de torture des dictatures militaires du Cône Sud et réfugiés dans la capitale française. Au-delà de la mise en scène de ses édifices emblématiques, Paris apparaît comme un élément essentiel dans l'économie symbolique de l'oeuvre, la géographie urbaine de cette bande dessinée se nourrissant de la sensibilité des personnages et de celle du dessinateur. Le roman reflète par ailleurs les usages contemporains de l'espace urbain, à travers les actions artistiques authentiques ou fictives qu'il reprend et décrit. Le roman reflète par ailleurs les usages artistiques précoces de l'espace urbain, au cours de la deuxième moitié du XXe siècle.

Mots-clé : Roman graphique, Art action, Activisme, Espace urbain, Paris, Dictature.

THE SYMBOLIC CONSTRUCTION OF URBAN SPACE IN THE GRAPHIC NOVEL *PINTURAS DE GUERRA* (A. DE LA CALLE, 2017)

Abstract

The graphic novel focuses on the fate of a group of activist artists who escaped from the torture centres of the military dictatorships of the Southern Cone and took refuge in the French capital. Beyond the representation of its emblematic buildings, Paris appears to be an essential element in the symbolic organization of this work. The urban geography of the comic is sustained by the sensitivity of the characters and the artist. The novel also reflects some of the artistic uses of urban spaces in the twentieth century, through the historical or fictitious artistic actions it depicts.

Keywords: Graphic novel, Art action, Activism, Urban spaces, Paris, Dictatorship.

¹ Laboratorio EHIC: Espaces Humains et Interactions Culturelles (UR 13334).

Con la novela gráfica *Pinturas de guerra*², el guionista y dibujante español Ángel de la Calle prosigue la exploración de la relación entre arte y política entablada con su anterior libro, *Modotti. Una mujer del siglo XX*³.

² Ángel De la Calle (b), *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.

Pinturas de guerra es una obra polifacética, a medio camino entre literatura y artes plásticas, y entre historia, ficción y autoficción. Transcurre en los años 80 y se centra en el destino de un grupo de artistas-activistas, los autorrealistas, escapados de los centros de tortura de las dictaduras militares del Cono Sur y perseguidos por el pasado –a veces literalmente hablando, como en el caso de Marga, amenazada hasta en Europa por los integrantes del Plan Cóndor–.

La novela despliega un complejo entramado argumental, que mezcla trayectoria individual y aventura colectiva y alterna constantemente entre pasado y presente. Las piezas del rompecabezas se van ordenando paulatinamente, a medida que se aclara la comunidad de destinos de los cuatro pintores exiliados –Xavier el mexicano, Marga la chilena, Matías el argentino y Enrique el uruguayo–. En su acercamiento a la historia personal de cada uno de los protagonistas, los movimientos analépticos del relato permiten el estudio de las convulsas décadas del 60 y del 70, período de intensa contribución de las neovanguardias artísticas latinoamericanas a la lucha política.

En concreto, *Pinturas de guerra* cuenta con cuatro capítulos y un epílogo, en los que alternan los escenarios. El primer capítulo se desenvuelve en Santiago de Chile, en los años 70, en tiempos de la dictadura. El segundo transcurre íntegramente en París, en el presente de la diégesis (la década del 80). El tercer capítulo, objeto de una extrema fragmentación, alterna entre pasado y presente, y por lo tanto entre un escenario francés y múltiples escenarios ultramarinos. A este capítulo le corresponde el tiempo de la memoria, entre rememoración de las condiciones de su formación como artistas y como militantes, y reviviscencia involuntaria de los horrores de la tortura. Este capítulo evidencia el proyecto del autor, que con *Pinturas de Guerra* aporta su personal contribución a la constitución de una memoria histórica que tenga en cuenta la experiencia traumática de las víctimas del terrorismo de Estado. El cuarto capítulo, bastante marginal desde el punto de vista de la intriga, es un amago de biografía de la actriz Jean Seberg, cuyo destino fue parcialmente vinculado con Francia: desde el punto de vista personal y desde el punto de vista cinematográfico, como protagonista de la película *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, la obra con la que se inauguró la *Nouvelle Vague*. Se justifica la presencia de esta “biografía” por tratarse del proyecto de libro que motiva la presencia de Ángel en París. El epílogo vuelve a los cauces del principio: se sitúa en Chile, en los años 2000, y ofrece una sombría clausura al relato.

La mayor parte de la novela transcurre en París, donde convergen los cuatro artistas, en los años 80. Allí es donde los encuentra Ángel, proyección ficticia del autor, un joven escritor español perfectamente ajeno a las preocupaciones político-artísticas de los demás protagonistas⁴. Las avanzadas artísticas de los años 60, a las que pertenecen los cuatro

³ Modotti. *Una mujer del siglo XX* destaca por su hibridez formal, pero la etiqueta que mejor le conviene es la de “biografía”. El cómic se centra en la vida de la fotógrafa y militante comunista Tina Modotti. Véase Ángel De la Calle (a), Modotti. *Una mujer del siglo XX*. Madrid: Sinsentido, 2011.

⁴ Ángel posibilita la concatenación de las microintrigas que conforman el argumento. Pese a cumplir un papel resueltamente secundario en la acción, el personaje aparecerá en última instancia como una pieza céntrica del dispositivo novelesco: garante de la cohesión narrativa, también lo es de la coherencia general de la obra, entendida ésta como escenario de una reflexión sobre el lugar del artista en la sociedad y sobre la posible articulación de la vida y del arte.

protagonistas, entroncan con las vanguardias históricas: los llamados “ismos” que eclosionaron en Europa a principios del siglo XX. Lo mismo que los surrealistas, los autorrealistas de la novela se plantean la cuestión de saber «[c]ómo va a cambiar la pintura si no cambia la vida»⁵. Si la ambición de las neovanguardias se cifra, como la de sus predecesores, en el deseo de suprimir la distancia entre arte y vida, para ellos el cambio político pasa a convertirse en condición necesaria de la revolución artística. La trayectoria de los personajes refleja la paulatina radicalización de parte de los integrantes de aquellas neovanguardias, que terminaron abandonando el arte y pasaron a la militancia armada⁶. Sus tomas de posición son difícilmente audibles fuera del contexto geopolítico específico en el que se inscriben –la América Latina de los 60-80 y su oleada de gobiernos militares– y, de hecho, desentonan por completo en el paisaje artístico parisino del 80 en el que se insertan. El presente estudio se centrará precisamente en el rol de la capital francesa, que es uno de los principales decorados de la novela.

Más allá de la figuración de los edificios más emblemáticos de la capital francesa, que hacen inmediatamente reconocible el telón de fondo de gran parte de la acción novelesca, París se afirma, discreta pero tenazmente, como un elemento esencial en la economía simbólica de la obra. La geografía urbana del cómic se sustenta en la sensibilidad de los personajes y en la del dibujante, y por otra parte está interesada en reflejar los usos artísticos contemporáneos del espacio. Estudiaremos los distintos rostros de este París de papel, intentando poner de realce su alcance. En una primera etapa, descubriremos un París fuertemente referencial, reducido a sus rasgos más marcadamente turísticos. Luego nos adentraremos en el París vivido, sobre todo desde la perspectiva de los pintores exiliados, para quienes se plantea la cuestión de la habitabilidad de este espacio y por fin en el París artístico, y más precisamente, en lo que subsiste de su pasado de capital artística y en las acometidas de los artistas de ficción de la novela, que toman sus muros por asalto.

El París referencial

Como preámbulo al estudio del discurso urbano que se ofrece al lector, se imponen algunas reflexiones en torno a la gramática visual de este cómic y a la manera como afecta la configuración y estructuración de los espacios. El estilo de Á. de la Calle es especialmente depurado: las siluetas estilizadas de los personajes destacan sobre fondos que, si ofrecen un dibujo de entornos realistas, interesado en crear espacios gráficos verosímiles, son bastante parsimoniosos. Aunque valdría decir, para mayor precisión, que el dibujante alterna entre dos estrategias gráficas, predominando las casillas meticulosamente descriptivas en los planos

⁵ Ángel De la Calle (b), Op.cit., p. 182, viñeta 8.

En adelante, se utilizará el siguiente sistema: p. 182-8. En el caso de viñetas seguidas: p. 182-8/10. En el caso de tiras completas: p. 182-tira 3.

⁶ Esto pasó, por ejemplo, con la mayoría de los iniciadores de la muestra «Tucumán arde», una de las más famosas experimentaciones artísticas de la década de los 60, que tuvo lugar en Rosario (Argentina). El caso está especialmente documentado. Véase Ana Longoni, «Entre París y Tucumán. La crisis final de la vanguardia artística de los sesenta». En Centro Argentino de Investigadores de Artes (ed.). *Arte y poder*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993.

generales y en los planos de conjunto de las calles de París, y una puesta en escena sobria y hasta minimalista el resto del tiempo. Contribuye a esta empresa de depuración estilística el trabajo en vacío: el dibujante a menudo prescinde de líneas de clausura para los recuadros, estructurando el espacio gracias a los blancos intericónicos o a las líneas de contorno de las figuras y de los bocadillos, o bien dejando que floten los personajes en el espacio de la página, liberados de la materialidad del multicuadro⁷. No sorprende, en este contexto, la tendencia a borrar simple y llanamente los trasfondos.

Examinemos ahora los espacios parisinos reconfigurados dentro de la viñeta. Puestos de relieve por las abundantes reservas de blanco, constituyen otras tantas postales gráficas de la capital francesa. En su mayoría, las viñetas que reconstituyen el París de los 80 adoptan un punto de vista frontal sobre los monumentos, como si estuvieran exclusivamente interesadas en consolidar un imaginario turístico de la Ciudad Luz. Así, en la plancha 52, resueltamente silenciosa (**Fig. 1**), Ángel deambula por la ciudad. Presente en cada casilla, de cuerpo entero o no, de frente, de espalda, o de tres cuartos, se comporta como auténtico turista, alternando los escenarios entre los lugares más significativos de París. La viñeta de Notre-Dame es la que más llama la atención, por su aspecto metonímico: en efecto, allí no comparece el monumento propiamente dicho sino una simple gárgola. Apela por lo tanto a las referencias culturales del propio lector, invitado a reconstituir el circuito del personaje, en una página en la que el tiempo se dilata considerablemente, debido a la aparente ausencia de concatenación de las viñetas. Aquí, las elipsis del relato visual acentúan por lo tanto el efecto “postal”. Esta página es por lo demás una excelente muestra de la aprensión circulatoria del espacio que domina en esta novela gráfica.



Fig. 1 Ángel. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 52.

⁷ El multicuadro (*multicadre*), tal y como lo define el teórico del cómic Thierry Groensteen, es el conjunto de los cuadros que componen la página de cómic. Véase Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. París: PUF, col. Formes sémiotiques, 1999.

Pinturas de guerra activa en el lector, y especialmente en el lector no-francés, un repertorio de referencias que se han convertido, a la luz de la mundialización, en un auténtico lugar común cultural. La capital francesa se distingue, en general, por la sobrecarga connotativa que le es asociada. París, capital de las artes, ciudad de los enamorados, “Ciudad Luz”: estas representaciones colectivas siempre flotan en el aire. La circulación globalizada de los productos culturales ha contribuido a imponer este repertorio simbólico, como se ve, a escala de la novela, con el cine, ya que el imaginario cinematográfico de la ciudad ejerce una notable influencia sobre Ángel. El dibujante lo activa por medio de la figura de J. Seberg, el icono de la *Nouvelle Vague* que tanto fascina a su ingenuo y despistado *alter ego* de papel. «Yo quiero escribir un libro glamuroso y cinéfilo», proclama Ángel al final de la novela acerca de su proyecto de libro⁸. El motivo del fotograma de la escena de culto de *À bout de souffle*, en la que Patricia y Michel se encuentran en los Campos Elíseos, donde la chica vende el *New York Herald Tribune*, da lugar a un juego de «trenzado»⁹ especialmente llamativo¹⁰. La fascinación por esta foto contribuye a consolidar una representación fantasmada de la ciudad en el personaje, que a todas luces sale, durante su estancia, en busca de los espacios cinematográficos con los que alimentó su imaginario parisino. O sea que la imagen de la ciudad con la que nos confronta el dibujante es en buena medida el reflejo de la aprensión del propio personaje, que más que como un viajero se comporta a menudo como un mero turista, limitándose su experiencia de la ciudad a un registro estético.

Los espacios urbanos que se despliegan en la novela van significativamente circunscritos al hipercentro, y no saldremos más que una vez de este París *intramuros*, reducido a su perímetro histórico, y cuajado en un pasado que termina con la Exposición Universal de 1899, pues en ninguna parte aparecen los nuevos polos urbanos del último tercio del siglo XX. Igualmente observamos que Ángel se pasa buena parte del tiempo en el margen izquierdo del Sena, en los barrios más prestigiosos y adinerados, que también son los históricos barrios de cultura. De hecho, vive en el Séptimo Distrito, en el mismo barrio donde se encuentra la Torre Eiffel, o sea, en lo que viene a ser el centro del polo de la riqueza parisino. Estudia debajo de las espléndidas cúpulas de la Biblioteca Nacional, lee *Le Monde* en el *Café de Flore*, y recorre incansablemente los grandes bulevares nacidos de las reformas urbanísticas del siglo XIX y caracterizados por una gran uniformidad arquitectónica. El trasfondo de buena parte de las caminatas de Ángel termina así anonimizado por el parecido de los edificios de estilo Haussmann. Y cae el personaje en la trampa de este espacio que se repite, pues resulta que no vive donde cree vivir desde el principio, y tan sólo se dará cuenta de su error hacia el final de su estancia¹¹.

Enraizada, no obstante, en cierta forma de cotidianidad, la experiencia urbana de Ángel se ancla en prácticas sociales múltiples que lo llevan a frecuentar asiduamente los cafés,

⁸ Ángel De la Calle (b), Op.cit., p. 286-4.

⁹ El término «trenzado» (*tressage*), fraguado por T. Groesteen, considera las redes significantes activadas por el iconotexto y caracteriza las repeticiones de motivos y sus eventuales variaciones en el relato. Véase Thierry Groesteen, Op.cit.

¹⁰ Véase Ángel De la Calle (b). Op.cit., p. 47, p. 53-1, p. 142.

¹¹ Ángel De la Calle (b)., p. 119.

abundantemente representados. En esta novela densa, muy documentada y de ambiciones claramente didácticas, la presencia material del texto en el espacio “viñetal” se sustenta en las sociabilidades intelectuales del café, que fomentan los intercambios entre los personajes, contribuyendo así de manera decisiva a la forma dialogal de la obra.

Un último aspecto del estereotipo parisino sería el propio parisino: no podían faltar aquí tipos humanos tan exóticos como la conserje racista y el taxista irascible¹². Con ellos llegamos a otro París, más popular, el París del barrio en que se reúnen y pintan los autorrealistas, un barrio de calles pavimentadas, estrechas y sucias. A este otro París, menos ostentoso pero también cargado de mitologías, Ángel no puede llegar solo. En su recorrido iniciático, necesitará de guías: en este caso, Marga, que es quien le proporciona una invitación para el *happening* autorrealista. El filósofo Guy Debord cumple el mismo papel al invitarlo a participar en una *dérive*¹³: Ángel acompaña al grupo situacionista en una *dérive* que lo lleva hasta el Barrio Latino, por caminos por él nunca transitados¹⁴. Pero, no teniendo límites la candidez de Ángel, no alcanza a entender en absoluto el sentido de gesto artístico que los situacionistas les dan a sus *flâneries*: «La otra noche [...] salí con Debord y sus amigos y recorrimos calles y bares toda la noche... No imaginaba un París tan insólito. Fue excitante... ¡Aunque terminé agotado!»¹⁵. El vocablo «insólito», en boca de Ángel, traduce una forma de “puesta en turismo” de la *dérive*, que se encuentra exotizada y no es vivida como una experiencia genuina que implique una auténtica interacción con el medio.

Ángel, en suma, no parece dispuesto a dejar de ser un visitante. Tampoco abandona su actitud de pasiva distancia cuando su amigo Ahmed le revela las facetas sombrías de la historia de la capital, con la evocación de la masacre de los argelinos de octubre de 1961, en medio de la guerra de independencia de Argelia¹⁶. La evocación da lugar a una viñeta que representa cadáveres de manifestantes flotando en el Sena. Se trata de una ilustración disonante, en abierta ruptura con la representación de la ciudad que domina en el cómic, y que por primera vez restablece la espesura temporal de los espacios parisinos habitualmente neutralizados por el *cliché*. «Pero usted no sabe nada de todo eso, ¿verdad?», le dice Ahmed a un inconsistente Ángel, parapetado detrás de su ignorancia: «¡Yo..., eh... no, es que en mi país no nos enterábamos de...!»¹⁷, confirmando así la superficialidad de su acercamiento a la ciudad y su negativa a aprehenderla como otra cosa que el encantado escenario de su sabático.

Estamos, en conclusión, ante una representación convencional de la ciudad, aparentemente interesada en generar en el lector un *effet de réel*¹⁸, a través de la mirada de un forastero que la

¹² Ibid., p. 63-3 y p. 119-7/8.

¹³ El propio G. Debord teorizó las *dérives* (derivas) en 1956, describiéndolas como una técnica de tránsito fugaz a través de ambientes urbanos diversos y destinadas a fomentar un acercamiento afectivo al espacio (Guy Debord, «Théorie de la dérive». En *Les Lèvres nues*, dic. 1956, n° 9. [Consulta: 11-01-24]. Disponible en <<https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>>).

¹⁴ De la Calle, Ángel (b). Op.cit., p. 58-9.

¹⁵ Ibid., p. 62-3/4.

¹⁶ Ibid., p. 84-9.

¹⁷ Ibid., p. 85-4.

¹⁸ Roland Barthes, «L'effet de réel». En *Communications*, 1968, n°11. [Consulta: 11-01-24]. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158>.

reduce a una figura de deseo y admiración, y permanece ciego a todo lo que no sea el lugar común monumental. Sin embargo, una lectura más atenta permite aprehender el París turístico de Ángel como el contrapunto, la imagen en negativo de otro París: una ciudad sensible, auténticamente y a veces dolorosamente habitada.

El París vivido

En las secuencias en las que el lector sigue a Ángel, la perspectiva exteriorizada es una constante. De hecho, en el segundo capítulo, del que van sacados casi todos los ejemplos arriba comentados, no hay instancia narrativa aparente: la secuencia se despliega sin que se perciba la presencia de un narrador, siendo ausentes los recitativos. Este silencio focal acentúa la impresión de opacidad del personaje: la interioridad del joven español nos queda vedada.

En el caso de Ángel no observamos, *in fine*, más de dos o tres ejemplos de subjetivización del paisaje urbano, es decir de momentos en que la ciudad dibujada no parece pretender a la captación objetiva de la realidad, sino proponerse como interpretación de la misma, y más precisamente, como espejo de los estados anímicos del personaje, adquiriendo así el espacio una espesura semiótica. Uno de los ejemplos más llamativos es el que ofrece la plancha en la que seguimos a Ángel, por el camino que lo lleva a la Cinemateca (**Fig. 2**).

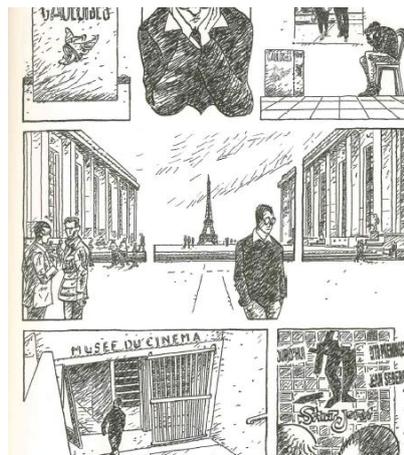


Fig. 2 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 75.

En la casilla central, en efecto, el entorno urbano adquiere cualidades susceptibles de serle potencialmente aplicadas a Ángel. Pero esta vista al Trocadero tan sólo cobra sentido si se la considera dentro del multicuadro que la contiene, como elemento de una composición más amplia. Concretamente, la página es dominada por un panel en el que el personaje aparece sumido en la perplejidad, frente a la misteriosa caja de cigarrillos que le ha confiado su vecino. La visita del policía que lo ha advertido acerca de las actividades de sus vecinos pintores, en la secuencia inmediatamente anterior, parece haberlo perturbado. La repetición de la postura, en el panel siguiente, ahonda en esta idea de desconcierto, posibilitando una lectura simbólica del espacio urbano figurado en la casilla central. En dicha casilla, el primer elemento digno de interés es la extrema geometrización del espacio, a la que contribuyen tanto los lugares representados como las perspectivas y los enfoques escogidos. La forma paralelepípedica de la caja de Gauloises; la, cuadrada, del cartel de *À bout de souffle*, y el

trasfondo del cartel de la película de Otto Preminger que hizo famosa a J. Seberg, a juego con el dibujo de las baldosas de la cocina de Ángel, acentúan este efecto. Es de señalar, por otra parte, la estudiada sintonía entre la arquitectura de la página y el espacio representado: las cualidades estructurales de la lámina –en particular con la fusión de las líneas de contorno de la viñeta central con los elementos arquitectónicos de los palacios que flanquean la explanada– y la ostensible puesta en abismo de cuadros dentro de los cuadros viñetales contribuyen a alimentar la visión geométrica del espacio. Lo que se delinea, al final, es un entorno de amplias proporciones, despoblado y poco ameno. Una posible hipótesis interpretativa consistiría en hacer de esta obsesiva proyección ortogonal la forma dibujada de la monomanía de un personaje cuya aptitud por la empatía en realidad es muy limitada. Si su actitud pensativa sugiere cierta forma de preocupación por la suerte de los pintores exiliados, sus pasos en realidad lo llevan al cine y a lo de siempre: J. Seberg. Se repite este esquema más adelante en la obra, después de una discusión con Matías, en la que el pintor exiliado evoca su drama personal, hablándole a Ángel como a un amigo. Después de recibir sus confidencias, Ángel se adentra en la Cinemateca y sale de la sesión como nuevo, lavado de toda preocupación y con la mente en vacío¹⁹. Desde esta perspectiva, la frialdad y vacuidad de la explanada del Trocadero definitivamente podría ser el reflejo de la indiferencia egoísta de Ángel²⁰.

Pero donde la aprensión del espacio urbano se hace notablemente subjetiva es en el tercer capítulo, por razones que atañen a la perspectiva narrativa. Como vimos, la neutralidad del punto de vista narrativo impide el acceso a la interioridad de Ángel. El caso de los pintores exiliados es muy distinto, ya que el tercer capítulo opta por el equivalente a una perspectiva interna pasando por cada uno de los personajes. Se sumen, por turno, en su doloroso pasado. Al cobrar el acercamiento a los cuatro personajes formas como la del monólogo, del diálogo o de la carta, el relato adopta una tonalidad asumidamente íntima. Lo mismo que Ángel, los pintores de la novela son extranjeros en esta ciudad. Pero, por razones obvias, no comparten su imaginario turístico de la urbe. La cuestión que se plantea, para ellos, es la de la habitabilidad de un lugar que no es sino un precario sustituto del centro perdido: el país que dejaron atrás. Así escribe Marga:

El exiliado vive una vida miserable, sin idioma y comido por la añoranza. Insatisfecho. Creyendo que la vuelta será mañana. Y cuando la ilusión del regreso temprano desaparece, trata, para entretener la espera, de asimilarse a las costumbres del país de acogida, sin conseguirlo casi nunca²¹.

En este panel, el texto colorea la imagen, invadida por un vaho de tristeza que emana literalmente del recitativo. Pasa lo mismo con Enrique, en el segundo panel de la plancha 215 (**Fig. 3**).

¹⁹ Ángel De la Calle (b). Op.cit., p. 142.

²⁰ Se podría examinar otro ejemplo, el de la visita de Ángel a la Prefectura de París, que da lugar a una puesta en escena del poder y de su influencia sobre el personaje (Ibid. p. 128). Esta imponente viñeta vertical ocupa toda la altura de la página. Saca su fuerza de la deformación a la que da lugar, las rejas y las siluetas alargadas de los agentes simbolizando el peso del poder policial, lo mismo que el tándem compuesto por las casillas 2 y 3, respectivamente ocupadas por un policía macizo y un diminuto Ángel, lleno de reverencia y miedo ante los representantes de la fuerza pública. La espacialidad de nuevo se pone al servicio de la valoración negativa del personaje, al revelar una actitud pusilánime.

²¹ Ibid., p. 249-2.



Fig. 3 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 215-2.

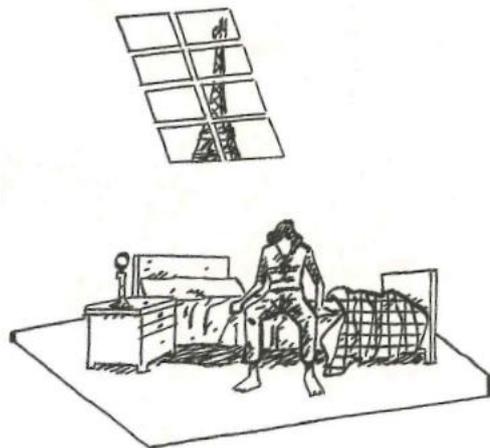
En ambos casos, el texto cumple lo que Roland Barthes designó como una *fonction de relais*²²: sostiene la imagen y ayuda a descifrarla de manera inequívoca. Y lo que nos dice el texto, en sendos paneles, es que la movilidad que caracteriza la aprensión del espacio urbano en *Pinturas de guerra*, para el exiliado es una simple forma de la errancia. El contraste con las viñetas mudas que representan a Ángel caminando por la ciudad es significativo, ya que, a falta de texto, éstas quedan ampliamente abiertas a la interpretación.

De lo que precede podemos inferir que las cualidades gráficas no son un elemento determinante en la génesis de un paisaje emocional: en sí dicen muy poco. De hecho, visualmente, los tres paneles que acabamos de comentar son muy parecidos. Lo que sí permite orientar la interpretación del espacio urbano como entorno hostil o acogedor, como telón de fondo o como lugar vivido es la puesta en relación de la imagen con el texto que la acompaña, o con la secuencia narrativa de la que es solidaria, como se observará de nuevo en la viñeta 260-7, que ofrece otra imagen de vagabundeo por la capital, esta vez vinculada con la historia de Matías. En la doble página a la que pertenece el panel, todo gira en torno a la memoria involuntaria, la del trauma, y lo que ilustra son los efectos de la irrupción del recuerdo en el personaje. El lector lo descubre ensimismado, como ajeno al paisaje urbano que lo circunda, y que de hecho parece pertenecer a otro plano de la realidad: Matías se extrae literalmente de este decorado, como lo muestra la violación de los límites del multicuadro²³. A escala de la secuencia, el panel queda enmarcado por dos viñetas en negro que materializan el paso del presente al pasado, de París a Buenos Aires y a la Escuela de Mecánica de la Armada, donde lo torturaron. París no existe más que como telón de fondo de las lacerantes pesadillas de Matías, como lo confirma la viñeta abierta con la que se cierra la doble página (**Fig. 4**). Estilizada en extremo, ésta dibuja en negativo los contornos de la buhardilla en la que vive Matías. El detalle de la ventana llama la atención sobre una Torre Eiffel que no hace allí de

²² Roland Barthes, «Rhétorique de l'image». En *Communications*, 1964, n. 4, p. 44. [Consulta: 11-01-24]. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027>.

²³ Por invisibles que sean sus contornos inferiores, es evidente que el personaje los excede: sus pies se sitúan más allá del número de página, por definición externo al multicuadro.

elemento paisajístico, sino más bien de código representativo: al enraizar la escena en la capital francesa, después de la tremenda visión de la ESMA, el dibujante llama inevitablemente la atención sobre la cualidad de exiliado de Matías, sobre su doloroso y constante estar sin estar. Y lo hace de la manera más cruel, pues los cristales cuadrados de la ventana nos remiten visualmente al siniestro alineamiento de los cubículos de los presos en la ESMA, figurados en las viñetas anteriores.



261

Fig. 4 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 261-10.

La visión de la ciudad queda así fuertemente impactada por la tristeza y la soledad de las que son presos tanto Enrique como Matías, Marga y Xavier. Lo es, también, por sus preocupaciones más inmediatas: al contrario de Ángel, que vive en París gracias a la herencia que le dejó su hermana, los pintores tienen que ganarse la vida. Por su intermediario, descubrimos el París de la miseria y la precariedad, de la condición obrera y de sus trabajos fatigosos²⁴.

El ónfalos de la familia latinoamericana del exilio que se constituye en torno al autorrealismo es un café-galería con nombre de tango, el *Mi noche triste*. En el corazón de París, existe pues un lugar inequívocamente rioplatense, en el que el tango ha dejado su impronta nostálgica: un lugar que resume y sintetiza la condición del exiliado. La asociación con el tango se confirma con la silente e insistente presencia, al lado del bar, de tocadores de bandoneón. La reinención del espacio parisino, su “latinoamericanización”, por decirlo de algún modo, también toma un cariz literario, con la convocación de *Rayuela*²⁵ por Marga²⁶. Más allá de la materialización, en la viñeta, de una rayuela simbólica que transforma un espacio tridimensional en geografía plana, *Pinturas de guerra* entabla un denso diálogo intertextual con la obra de J. Cortázar, erigida en matriz del cómic. La analogía esencialmente descansa en

²⁴ Ángel De la Calle (b), Op.cit., p. 209-4/5, p. 231-6, p. 249-3.

²⁵ Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Madrid: CSIC, Colección Archivos, 1991.

²⁶ Ángel De la Calle (b). Op.cit., p. 109.

el acercamiento a la espacialidad: en *Pinturas de guerra* como en *Rayuela*²⁷, la aprensión del espacio es dual, siendo el escenario alternativamente parisino y latinoamericano. En ambas novelas, la dialéctica del “acá” y del “allá” se resuelve en la confusión espacial²⁸ y las deambulaciones de los protagonistas se revelan especialmente azarosas.

A lo largo de esta segunda parte, hemos podido observar la presencia de un paisaje urbano sensible: un paisaje interiorizado, musicalizado o literaturizado. Y en el paso de la visión de Ángel, marcada por la ostensible neutralidad de tratamiento de los elementos arquitectónicos a la experiencia dolorosa o simplemente emocional del paisaje que caracteriza a los autorrealistas, el dibujante invita a su lector a un amago de experiencia sicogeográfica; a vivir una forma historietística de la *dérive*. Después de este París vivido, queda por examinar el rostro político-artístico de la capital francesa, depositaria de mitos tenaces y convertida, en el plano artístico, en taller a cielo abierto: en ciudad intervenida.

El París político-artístico

El anclaje geográfico de la acción no es anodino. Está estrechamente vinculado con el histórico estatus de la ciudad en el ámbito artístico y con las nuevas orientaciones del arte contemporáneo, que ocasionan un desplazamiento de su centro neurálgico, evocado en varias oportunidades por los pintores exiliados. Es un hecho conocido en la historia del arte: Nueva York se alza, a partir de los años 40, y en relación con el declive del Viejo Mundo sumido en el segundo conflicto mundial, como nueva capital cultural de Occidente. Buena parte de la intriga vierte sobre el cambio de rumbo del arte finisecular, ampliamente impulsado por los artistas radicados en Estados Unidos, y, más precisamente, sobre el paulatino abandono del paradigma del arte comprometido en beneficio de manifestaciones artísticas plenamente autónomas, que se quedan al margen de las esferas social y política²⁹. Volviendo sobre sus años de formación, Enrique evoca la fascinación que suscitaba Nueva York en los jóvenes pintores de los 60 y concluye: «Nueva York había matado a París»³⁰. Marga y Matías, el ex montonero, vinculan este desplazamiento con intereses altamente políticos, como se ve en las planchas 173 y 174, en las cuales plantean la cuestión en términos ideológicos, ante un crítico de arte francés escéptico y burlón. Frente a quienes alegan que elegir a París como destino carece de sentido, los autorrealistas privilegian el gesto militante: para ellos, crear en París se convierte en un acto de resistencia contra el imperialismo cultural norteamericano³¹.

²⁷ Acerca de la bipolaridad espacial que caracteriza *Rayuela*, véase por ejemplo Sophie Von Werder, «Espacios, desplazamientos y pérdidas en *Rayuela*». En *Lingüística y literatura*, 2010, n. 58, Universidad de Antioquia (Colombia). [Consulta: 22-01-24]. Disponible en <<https://doi.org/10.17533/udea.lyl.8372>>.

²⁸ «En París, todo le era Buenos Aires y viceversa», escribe J. Cortázar acerca de Horacio Oliveira, argentino expatriado a París (Julio Cortázar, Op. cit., p. 23).

²⁹ Desde esta perspectiva, el desapego por el arte comprometido está en coherencia con el temprano diagnóstico del «fin de la ideología». Véase Daniel Bell, *The End of Ideology: on the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. New York: The Free Press, 1960.

³⁰ Ángel De la Calle (b), Op.cit., p. 171-7.

³¹ La condición de refugiados de los autorrealistas obliga por supuesto a contemplar un factor adicional en la elección de París como lugar de acogida: su papel de tierra de asilo de predilección para los exiliados latinoamericanos, en la segunda mitad del siglo XX. Como se puede apreciar en un estudio de la historiadora

En la aproximación a París como supuesta metrópoli de las artes, la candidez no está del lado de los pintores latinoamericanos, sino del lado de Ángel, como lo subraya socarronamente el crítico Thierry Morgan:

(Ángel) Creo que suena tonto, pero he venido a París para escribir un libro...

(Thierry Morgan) Escribir un libro, pintar un cuadro ¡En París! Triunfar, quizá, el sueño de todos... [...] Escriba su libro en París, amigo... ¡Al menos se lo pasará bien!³².

Ángel, en su acercamiento a la Ciudad Luz, parece condenado a toparse una y otra vez con el *cliché*. París sigue para él aureolado con su antiguo prestigio de centro prescriptor del mundo intelectual y de las artes, pero el limitado imaginario cultural del aspirante a escritor no le deja esperar más que un acceso superficial a este mundo: se cruza con Jean-Paul Sartre sin darse cuenta³³ y charla con G. Debord sin tener la más mínima idea de quién es³⁴.

El caso de los tres autorrealistas, y de Xavier, el pintor mexicano, es muy distinto. Si bien son conscientes de la pérdida de aura de la ciudad, logran tocar del dedo lo que fue el *genius loci* de la capital francesa³⁵. Para ellos, la peculiar atmósfera del París contemporáneo se cimentó en aventuras político-artísticas –en particular, pero no exclusivamente, en la revolución surrealista y el Mayo de 1968–, y ello aclara su entrañable vínculo con la urbe. Así, el fantasma del pintor surrealista Wolfgang Paalen, que acompaña la locura de Xavier, atrae su atención sobre un París extinto (**Fig. 5**).



Fig. 5 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 220-2 y 220-3/5.

En estas casillas, el discurso de Paalen no es sostenido a nivel visual. El divorcio del texto y de la imagen –o, en otras palabras, del tiempo de la memoria y del presente de la diégesis–,

María Oliveira-César, dedicado al caso de los exiliados argentinos, éstos «lograron concitar [un fuerte apoyo] en los intelectuales y asociaciones de derechos humanos [...]». Además de participar en las tareas de denuncia de las Juntas argentinas, todas estas asociaciones ayudaban a los exiliados en sus dificultades cotidianas [...]. Casi todos querían quedarse en París, pese a que era el lugar más caro de Francia, no por las candilejas de la «ciudad luz» sino simplemente por encontrar ahí la solidaridad, el apoyo y la compañía de otros argentinos y de las agrupaciones que los encuadraban» (María Oliveira-César, «El exilio argentino en Francia». En *Migrations en Argentine*. *ALHIM*, 1 | 2000, §1-19. [Consulta: 22-01-24]. Disponible en <<https://journals.openedition.org/alhim/67?lang=en>>).

³² Ángel De la Calle (b), Op.cit., p. 64-3/4.

³³ Ibid., p. 61-9.

³⁴ Ibid., p. 56-2.

³⁵ Propuesta y desarrollada en 1979 por el arquitecto y teórico Christian Norberg-Schulz, la noción de *genius loci* o «espíritu del lugar» sintetiza la atmósfera de un lugar y su específico halo, su radical singularidad, inscrita en una dinámica relacional con el medio.

ratifica la desaparición de aquella ciudad. De modo que si el buceo en la memoria artística de la ciudad permite recuperar algo de lo que hizo el alma de este lugar por medio de lo que constituiría una forma de acercamiento estratigráfico, este acercamiento se asienta paradójicamente en un sentimiento de pérdida.

Si algo le queda a París de su espíritu revolucionario, se encuentra en sus paredes, doblemente intervenidas. Como se ha mencionado más arriba, el registro del espacio en *Pinturas de guerra* es antes que nada circulatorio. Este paisaje urbano móvil se presta a la requisición del espacio representado por parte del dibujante, que lo utiliza como soporte, aprovechando la presencia discreta de paredes y letreros en el último término de la casilla. La calle se convierte así en un libro abierto sobre la actualidad política, proporcionando al lector una visión alternativa de la ciudad, radicalmente opuesta a la que domina en el París fosilizado de Ángel: la de una ciudad en sintonía con el tiempo histórico. Destacan dos grafitis políticos que aluden al presidente Valéry Giscard d'Estaing³⁶, y sobre todo referencias a manifestaciones relacionadas con la candente actualidad política latinoamericana³⁷. En la plancha 103, la nota política se hace insistente con los carteles “Les Chiliens à Paris” y “Liberté Chili”, que ponen de manifiesto la existencia de fuertes redes de solidaridad con los países del Cono Sur. Pegados en varios ejemplares, los carteles monopolizan el espacio de la viñeta, en una lámina asfixiada por la casi ausencia de reservas en blanco y por la densidad de las líneas de trama.

En las viñetas que figuran carteles, grafitis políticos o pancartas, el “texto visual”, por designarlo de algún modo, toma el relevo del relato textual. El espacio urbano se ve invadido por el signo gráfico, subjetivado y convertido en espacio de expresión y barómetro político, y sobre todo en potencial vector de interacción con el lector³⁸. Lejos de constituir un simple decorado, los muros de la ciudad dibujada cumplen así con la misma función que los muros de las ciudades de verdad cuando se hacen vehículo de mensajes destinados a los transeúntes y los habitantes de la urbe: una función abiertamente comunicativa. La ciudad dibujada de Á. de la Calle en este sentido también es una ciudad textual. En su homenaje al arte latinoamericano comprometido, el dibujante no solo se refiere una y otra vez a artistas que se aprovecharon de los espacios de la urbe, desde los muralistas mexicanos hasta Marta Minujín³⁹, sino que se aplica este principio a sí mismo, al ocupar con un discurso textual de naturaleza masivamente política los espacios desestimados, los espacios más discretos de la viñeta.

³⁶ Ángel De la Calle (b). Op.cit., p. 219-3 y 254-3.

³⁷ Ibid., p. 103-3/5 y 7; p. 211-4.

³⁸ Esta función dialogal se hace evidente en el guiño al ya mencionado J. Cortázar, con la presencia, en la viñeta 93-3, de una inscripción que le es atribuible y está sacada de un cartel del Mayo de 1968, realizado en colaboración con el pintor Julio Silva. Se trata de la frase «*Vous êtes la guerrilla contre la guerre climatisée qu'on veut vous vendre sous le nom d'avenir*», frase un tanto anacrónica en este contexto, pues ya no se veía en las calles de París en los años 80. Como es habitual en la novela, Ángel, parapetado en su París de cartón piedra, no alcanza a leer la inscripción que figura en la pared, confirmándose así su incapacidad para superar la limitada visión de la capital que lo caracteriza.

³⁹ En *Pinturas de guerra*, al igual que en *Modotti. Una mujer del siglo xx*, Á. De la Calle opta por una forma de transtextualidad intermedial en su puesta en escena de las obras de arte a las que se refiere: redibuja fotos, pinturas y obras plásticas famosas, incorporándolas dentro del relato visual y convirtiéndolas en trasfondos de viñeta o en paneles autónomos, incluidos en el multicuadro, como ocurre p. 180-1/2; p. 184-5 o p. 241-2.

Por lo demás, se tiene que tener en cuenta la ocupación del espacio urbano por los personajes de artistas, cuyo desdén por el elitismo y por los canales tradicionales de exhibición del arte es patente. Las obras que se crean o recrean bajo los ojos del lector raras veces son pinturas de caballete. El gesto artístico, en la novela, es una práctica pública, y tiene masivamente lugar en la calle. El pintor Xavier Barragán, pese a compartir muchos rasgos comunes con los demás artistas exiliados de la novela, no forma parte del grupo autorrealista. Recluido en su cuarto, retoca y recrea incansablemente el mismo cuadro. Viva imagen de la desesperanza, Xavier termina tirándose por la ventana en un movimiento que también es de liberación, y se estrella contra el pavimento, en plena calle. Así pues, en el instante de su muerte, el pintor mexicano ve unido su destino con el de sus compañeros, ya que allí, en la calle, es donde la práctica artística de los autorrealistas, como *performers*, cobra sentido.

En su constante proyección hacia afuera, en su obsesión por autorrepresentarse en el espacio público, y en público, los autorrealistas son la perfecta ilustración de las ambiciones del arte de la *performance*, tal y como se manifestó a partir de los años 60. «*Performance*», declaraba el artista conceptual Terry Fox en 1979, «*really is an attempt at synthesizing communication. It's an attempt at a new communication. But the only people this art exists for are the people who are there. And it's the only time the art exists*»⁴⁰.

Al igual que las acciones artísticas de *Tucumán Arde* –convocadas en varias oportunidades, en el plano textual tanto como en el visual⁴¹– las intervenciones autorrealistas constituyen una proclama: el arte se vive y se comparte. Y sobre todo, la vocación del arte no es dirigirse al público privilegiado de los museos. Una de las grandes ambiciones de los integrantes de *Tucumán Arde* fue precisamente encontrar vías de expresión sencillas y directas para acceder a un público que no fuera el de los museos. En el colectivo rosariano, el uso de las paredes de la ciudad fue muy consciente:

Se descartaron programáticamente cualquier intento de utilizar ámbitos, circuitos, y soportes destinados al arte y se eligieron en cambio, los muros, los medios de transporte, cines, vidrieras, los paredones de los barrios suburbanos como escenarios propios de la vida cotidiana. El lenguaje elegido para la campaña [fue] el lenguaje común, recurriéndose a códigos corrientes y buscando llegar al común de la población, involucrándolo en la captación del mensaje⁴².

Importa situar dentro de un contexto más amplio esta voluntad de intervenir sobre el cuerpo de la ciudad y de convertirla en territorio compartido. No por casualidad aparece en la novela con tanta insistencia la figura de G. Debord. Su reflexión, en el seno de la Internacional Letrista y de la Internacional Situacionista o como autor del ensayo *La sociedad del*

⁴⁰ Terry Fox, citado por Robert Nickas en Gregory Battcock y Robert Nickas (ed.), *The art of performance. A critical anthology*. New York: Dutton, 1984, p.IX. [Consulta: 05-04-24]. Disponible en <https://monoskop.org/images/f/f0/Battcock_Gregory_Nickas_Robert_edds_The_Art_of_Performance_A_Critical_Anthology_1984.pdf>

⁴¹ En la novela se reproduce una conocida fotografía, que viene a ser uno de los pocos testimonios de la manifestación (Ángel De la Calle (b), *Ibid.*, p. 172-5).

⁴² Ana Florencia Frontini, «Tucumán Arde en la ciudad. Campaña publicitaria de la 1ª Bienal de Arte de Vanguardia». En *La Trama de la Comunicación*, 2005, vol. 10, Universidad Nacional de Rosario (Argentina), p.6. [Consulta: 11-01-24]. Disponible en <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/ana-florencia-frontini_a1a.pdf>).

*espectáculo*⁴³, es esencial para entender este afán de convertir la ciudad en espacio comunicacional, de acabar con la pasividad del espectáculo y de salir en busca de un arte auténticamente experimental. Desde este punto de vista, el episodio en el que Ángel se encuentra por casualidad con G. Debord y asiste a una intervención suya cumple un papel modélico. Esta intervención, muy conocida, la constituye la frase «*Ne travaillez jamais*»⁴⁴. Su aparición en el seno de la novela es perfectamente anacrónica, ya que G. Debord no la escribió en los muros de París en los años 80, sino en 1953. Su presencia no puede tener otro propósito que el de dejar rastro de la temprana “ratificación” del espacio parisino y de inscribir las actuaciones ficticias de los protagonistas dentro de una reflexión más amplia, en torno a las modalidades contemporáneas del arte comprometido.

Las intervenciones autorrealistas contribuyen de manera terminante a la resemantización del espacio urbano otrora neutralizado por la mirada de Ángel, y en particular los carteles que pegan por todas partes. Unos representan el rostro del escritor francés Antonin Artaud, con quien se identifican; otros, los más, son obras personales: autorretratos insistentemente tratados *in absentia*. En efecto, nunca se plasman en el espacio de la viñeta, donde se reducen a carteles vacíos y hojas en blanco⁴⁵. Punto álgido del segundo capítulo, la puesta en página de la *performance* autorrealista (**Fig. 6**) saca partido de las potencialidades de las brechas visuales ofrecidas por estos autorretratos en blanco.



Fig. 6 Á. De la Calle, *Pinturas de guerra*, p. 66 y 67.

⁴³ Guy Debord, *La société du spectacle*. París: Buchet-Chastel, 1967.

⁴⁴ Ángel De la Calle (b). Op.cit., p. 34, p. 166.

⁴⁵ La invisibilización de sus rostros marcados por vivencias traumáticas, cumple un papel eminentemente simbólico: «*Si le bédéiste s’engage dans une illustration circonstanciée qui en appelle largement à la “puissance d’évidence de l’image” (Didi-Huberman 9) et relève manifestement de la volonté de dénoncer, avec les moyens de son art, les exactions commises par les dictatures militaires du Cône Sud, les victimes du roman – les auto-réalistes– ne semblent plus pouvoir figurer leurs propres corps meurtris. L’examen de certaines particularités de la méta-représentation du corps –des corps mis en scène dans des œuvres elles-mêmes représentées dans la vignette– remet en question la possibilité de l’émergence d’un espace de représentabilité du côté de ceux-là mêmes qui ont traversé le pire. L’effondrement du “moi” des personnages est en effet tel que leurs autoportraits deviennent imprésentables dans l’espace vignettal*» (Marie-Caroline Leroux, «Aux arts ! Une approche du roman graphique *Pinturas de guerra*». En Bell, Jacqueline y Kuhnle, Till (eds.), *Actes du colloque international et pluridisciplinaire «Engagements» 18-19 novembre 2021*, Université Littoral Côte d’Opale/Université de Limoges [En prensa]).

Los amplios brochazos de los tres pintores se salen del marco con la viñeta a sangre de la lámina 65, y en las láminas 66 y 67, cuatro viñetas contiguas renuncian a la clausura espacial para darse a leer en la doble página.

Esta acción, los tres pintores la quieren prolongar en sus respectivos países de origen, sus camaradas siendo encargados de pegar copias de su trabajo en Buenos Aires, Montevideo y Santiago. Podemos imaginar que en señal de resistencia. Adueñarse de las paredes de la ciudad que los acoge, hacerla suya y al mismo tiempo, conectar con la patria perdida; hacer que París sea Montevideo, sea Buenos Aires, sea Santiago de Chile: la toma de espacio también debe ser vista como un gesto esperanzador, una forma de apropiación del exilio y de reivindicación identitaria, pese al destierro. La ambiciosa composición a la que da lugar esta escena reafirma, pues, la politización del espacio urbano parisino: en el plano de la intencionalidad del gesto artístico, esta obra colectiva se enmarca dentro del *artivismo*. No por nada se ofrece la propuesta autorrealista como contrapunto a otro *happening*, una acción punk especialmente ridícula que ocurre en el mismo lugar, tiempos después de la desaparición del grupo, y durante la cual una mujer desnuda termina ahogada en los escupitajos de los participantes⁴⁶, llegando así a simbolizar la vacuidad del arte mercantil y espectacularizado que tanto aborrecen los autorrealistas.

Conclusiones

Vimos que en la obra coexistían en realidad tres ciudades: el París turístico y soso de Ángel, el París vivido y el París político-artístico. El primero es de naturaleza esencialmente referencial y constituye un trasfondo que el lector se ve obligado a interrogar debido a su carácter fuertemente estereotipado. El París vivido se impone por su parte como espacio sensible, en particular gracias a la *fonction de relais* asumida por el texto y a la figuración de la soledad en las casillas dedicadas a los pintores exiliados, que imprimen al relato un tono doloroso. El rostro artístico de la ciudad es el que más llama la atención: si los pintores exiliados reactivan el *topos* de París como capital de las artes, la trama novelesca también posibilita un acercamiento concreto a las prácticas artísticas de los años 60-80, llegando a reflejar los tempranos usos que hicieron los artistas del espacio urbano en el pasado siglo, con fines ampliamente políticas. Es de notar que el *street art* constituye un punto ciego de este panorama, pese a su naturaleza históricamente contestataria y a su contribución decisiva a la construcción del paisaje urbano finisecular. En los años 80, el arte callejero se fue apoderando de las ciudades europeas, bajo la influencia de la cultura urbana estadounidense. Y la estancia de los autorrealistas en Francia coincide casi exactamente con las primeras manifestaciones del *street art* en París⁴⁷. Queda pues bastante claro que el ciclo artístico que la novela se

⁴⁶ Ángel de la Calle (b). Op.cit., p. 159.

⁴⁷ En París, el primer acto de la expansión del *street art* tiene lugar al principio de la década del 80. Los grafiteros se apropian las vallas de obras del Louvre, y las de las orillas del Sena, y se expresan libremente en los terrenos baldíos de la zona de la Place Stalingrad, en el decimotavo distrito. Estos datos van sacados de la exhibición «CAPITALE(S). 60 ans d'art urbain à Paris», Hôtel de Ville de Paris (75), 15/10/2022-3/06/2023. Curadores: Magda Danysz, Elise Herszkowicz, Nicolas Laugero Lasserre et Marko 93.

aplica a examinar termina en realidad por allí, en los años 80, en la época en que los círculos del arte institucional decretan la caducidad del arte político.

En la tercera parte del análisis, se ha demostrado la relevancia de la espacialidad parisina, como clave de comprensión de esta historia del arte político. A la hora de concluir, quisiera atraer de nuevo la atención sobre el personaje de Ángel y sobre la dimensión iniciática del viaje que emprende, en su incesante tránsito por las calles de la capital. La toma de conciencia de la complejidad del mundo que habita pasa precisamente, en Ángel, por el desplazamiento y la deambulación. Y creo que hacer falta volver junto con él al *Mi noche triste* para entender el alcance de la espacialidad en *Pinturas de guerra*. La invitación para la exhibición autorrealista que le entrega Marga a Ángel al principio de su estancia⁴⁸ hace para él de llave maestra: le permite abrirse a la sobrevenida de lo fortuito y acceder paulatinamente a realidades insospechadas. Ante todo, esta invitación le da acceso a un lugar, que se sitúa en el centro del laberinto de calles estrechas por el que se pierde antes de llegar –y aquí tenemos que tener presente el papel simbólico del laberinto, que en tantas culturas materializa la búsqueda existencial o espiritual del individuo–: el café-galería *Mi noche triste*. Lugar casi borgeano, pero más que nada dickiano⁴⁹. Aplicarle a *Pinturas de guerra* un filtro de lectura dickiano posibilita una última interpretación del espacio representado en el cómic, que puede completar las anteriores. En la realidad de Ángel, existen fisuras parecidas a las que laceran la realidad de los personajes de *The Man in the High Castle*, el primer indicio de ello siendo el error que lo lleva a alojarse en el lugar equivocado. Y el segundo, el interesante “anacronismo espacial” que se da en torno al bar frecuentado por sus amigos pintores⁵⁰. Pero la sospecha de desdoblamiento espacial se confirma con su segunda visita al café. Alrededor del *Mi noche triste*, parece que se crea un espacio-tiempo alternativo, que socava el vínculo del París de *Pinturas de guerra* con su referente real. Todo gira en torno a los paneles 63-6 y el 158-3, que revelan dos realidades incompatibles, imposibles. El primer panel se sitúa en la secuencia del *happening* de los autorrealistas, mientras el segundo abre la secuencia de la *performance* punk. En el paso de una a otra viñeta, el *Mi noche triste* ha desaparecido, reemplazado por otro bar, el *Anarpunk*. Ni rastro de la clientela habitual del café. En su lugar: grupos de punks y cámaras de televisión que han venido a cubrir lo que va presentado como un acontecimiento exclusivo, representativo de las últimas tendencias del arte conceptual, de lo “nuevo”. ¿Y los autorrealistas?, le pregunta Ángel a Thierry Morgan: «Son lo que queda atrás. Un sueño equivocado», asevera el crítico⁵¹. Este juicio terminante ratifica, en un plano simbólico, la

⁴⁸ Ibid., p. 62-4.

⁴⁹ En *Pinturas de guerra*, Ángel lee, cita y comenta incansablemente el mismo libro: la ya clásica novela de ciencia ficción *The Man in the High Castle* (Dick, Philip K., *The Man in the High Castle*. Londres: Penguin Books, 2001), una ucronía que cuestiona obsesivamente las categorías de lo real y de lo ficticio. La obra se desarrolla en un mundo en que los nazis y sus aliados japoneses ganaron la Segunda Guerra Mundial. Un mundo en el que un escritor escribe una ficción, *The Grasshopper Lies Heavy*, en la que la guerra la ganaron los aliados, haciendo que se tambaleen las certidumbres de agunos.

⁵⁰ El dibujante sitúa en efecto el *Mi noche triste* en un barrio popular extinto. La histórica parte de la ciudad en la que se ubica coincide con el actual barrio de Les Halles, que vivía en los años 80 una auténtica fiebre urbanística. En el momento en que transcurre la novela, ya habían sido derrumbados los pabellones Baltard, ya había sido construido el Centro Pompidou, y el número 9 de la calle Saint-Honoré, por donde Ángel penetra en el barrio (De la Calle (b), Op.cit., p. 63-1), ya había desaparecido.

⁵¹ Ibid., p. 160-2.

extinción de cierta forma de arte comprometido. Y la inexplicada y radical metamorfosis del precario epicentro del último sueño de los revolucionarios del arte de algún modo espacializa su derrota, resignificando definitivamente el espacio urbano dibujado, y aclarando el rol del proceso de simbolización de la ciudad en la obra de Á. de la Calle.

Bibliografía

BARTHES, Roland, «L'effet de réel». En *Communications*, 1968, n° 11, p. 84-89. [Fecha de consulta: 11/01/24]. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158>.

_____. «Rhétorique de l'image». En *Communications*, 1964, n. 4, p. 40-51. [Fecha de consulta: 11/01/24]. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027>.

BATTCOCK, Gregory y NICKAS, Robert (ed.). *The art of performance. A critical anthology*. New York: Dutton, 1984. [Fecha de consulta: 05/04/24]. Disponible en <https://monoskop.org/images/f/f0/Battcock_Gregory_Nickas_Robert_edds_The_Art_of_Performance_A_Critical_Anthology_1984.pdf>

BELL, Daniel. *The End of Ideology: on the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. New York: The Free Press, 1960.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Madrid: CSIC, Colección Archivos, 1991.

DEBORD, Guy. «Théorie de la dérive». En *Les Lèvres nues*, 1956, n° 9, dic. 1956. [Fecha de consulta: 11/01/24]. Disponible en <<https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>>.

DE LA CALLE, Ángel (a). *Modotti. Una mujer del siglo XX*. Madrid: Sinsentido, 2011.

_____. *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.

DICK, Philip K. *The Man in the High Castle*. Londres: Penguin Books, 2001.

FRONTINI, Ana Florencia. «Tucumán Arde en la ciudad. Campaña publicitaria de la 1ª Bienal de Arte de Vanguardia». En *La Trama de la Comunicación*, 2005, vol. 10, Universidad Nacional de Rosario (Argentina), p. 1-15. [Fecha de consulta: 11/01/24]. <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/ana-florencia-frontini_a1a.pdf>.

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. París: PUF, col. Formes sémiotiques, 1999.

LEROUX, Marie-Caroline. «Aux arts ! Une approche du roman graphique *Pinturas de guerra*». En Bell, Jacqueline y Kuhnle, Till (eds.). *Actes du colloque international et pluridisciplinaire «Engagements» 18-19 novembre 2021*, Université Littoral Côte d'Opale/Université de Limoges. En prensa.

LONGONI, Ana. «Entre París y Tucumán. La crisis final de la vanguardia artística de los sesenta». En Centro Argentino de Investigadores de Artes (ed.). *Arte y poder*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993, p. 183-193.

OLIVEIRA-CÉZAR, María. «El exilio argentino en Francia». En *Migrations en Argentine*. *ALHIM*, 1 | 2000, s.p. [Fecha de consulta: 22/01/24]. Disponible en <<https://journals.openedition.org/alhim/67?lang=en>>.

VON WERDER, Sophie. «Espacios, desplazamientos y pérdidas en *Rayuela*». En *Lingüística y literatura*, 2010, n. 58, Universidad de Antioquia (Colombia), p. 16-26. [Fecha de consulta: 22/01/24]. Disponible en <<https://doi.org/10.17533/udea.lyl.8372>>.

Lista de figuras

Figura 1. Á. DE LA CALLE, *Pinturas de guerra*, p. 52.

Figura 2. Á. DE LA CALLE, *Pinturas de guerra*, p. 75.

Figura 3. Á. DE LA CALLE, *Pinturas de guerra*, p. 215-2.

Figura 4. Á. DE LA CALLE, *Pinturas de guerra*, p. 261-10.

Figura 5. Á. DE LA CALLE, *Pinturas de guerra*, p. 220-2 y 220-3/5.

Figura 6. Á. DE LA CALLE, *Pinturas de guerra*, p. 66 y 67.