

CUERPOS Y VOCES DISIDENTES: MEMORIA DE LA DICTADURA EN *PINTURAS DE GUERRA* DISSIDENT BODIES AND VOICES: MEMORY OF THE DICTATORSHIP IN *PINTURAS DE GUERRA*

Resumen

En la novela gráfica *Pinturas de guerra*, Ángel de la Calle examina las convulsas décadas del 60 y 70, período de intensa contribución de las neovanguardias artísticas latinoamericanas a la lucha política. El artículo se propone estudiar la articulación historia-ficción en una obra que más allá de sus asumidas ambiciones didácticas, logra ver/escuchar los cuerpos y las voces disidentes de las víctimas del terrorismo de estado, convirtiendo los traumas de los personajes en materia narrable.

Palabras clave

Activismo artístico, Cómic, Cuerpo gráfico, Hispanoamérica, Memoria de la dictadura, Tortura.

Marie-Caroline Leroux

Université de Limoges, Francia

Es doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de Amiens (Francia) y profesora titular desde 2008 en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Limoges (Francia). Su área de investigación es la novelística hispanoamericana contemporánea. Es especialista de la obra de Carmen Boullosa. En la actualidad, buena parte de su investigación vierte sobre artes gráficas. Es co-autora de los volúmenes *Poétiques et politiques du spectre. Lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques* (2014) y *Arte y ciudad: Cultura (audio)visual y espacios públicos: (re)inventando la ciudad* (en prensa).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/IV/2024
Fecha de revisión: 05/VI/2024
Fecha de aceptación: 08/VI/2024
Fecha de publicación: 30/X/2024

Abstract

In the graphic novel *Pinturas de guerra*, Á. De la Calle examines the turbulent decades of the 1960s and 1970s, a period of intense contribution to political struggles by Latin American neo-avant-garde artists. The article sets out to study the articulation of history and fiction in a work which, beyond its assumed didactic ambitions, manages to make visible the dissident bodies and voices of the victims of state terrorism, turning the traumas of the characters into narrative material.

Key words

Body representation, Comics, Latin America, Memory of Dictatorship, Politically engaged art, Torture.

Códigos ORCID: 0000-0002-3561-8746

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroyga.v0i23.0023>

CUERPOS Y VOCES DISIDENTES: MEMORIA DE LA DICTADURA EN *PINTURAS DE GUERRA*

Desde que Hayden White definiera la historia como narración¹, se fue complejizando la manera de aprehender las producciones culturales en su relación con la historia². Hace décadas que la aptitud historiadora del cine ya no se cuestiona, y el cómic, como medio icónico-verbal, se ha lógicamente beneficiado de la valoración de las artes visuales como fuente de conocimiento histórico y como soporte de memoria. La novela gráfica *Pinturas de guerra*³ constituye un excelente ejemplo de la inclinación cada más vez marcada del cómic por las ficciones documentadas, y en particular, por las ficciones memoriales⁴: “Son historias de la historia”, escribe Paco Ignacio Taibo II a propósito de las peripecias de los protagonistas de la novela en su prólogo a la obra de su compañero de armas Ángel de la Calle⁵.

A la hora de pensar el ejercicio de la memoria —y más precisamente el de la memoria de la violencia política— dentro del cuerpo social, en una era que se ha convertido, para bien o para mal, en la del “deber de memoria”, el noveno arte está llamado a ocupar un lugar destacado, y no sólo por su capacidad para alcanzar un público muy amplio. Pues si el cómic de la memoria (por llamarlo de algún modo) ha contribuido a

la legitimación de un medio que ha salido definitivamente de las categorías en las que se lo solía confinar desde la cultura “oficial”, es evidente que las propiedades intrínsecas del género, su especificidad en cuanto “especie narrativa de dominante visual”⁶ y en cuanto “arte secuencial”⁷, lo hacen especialmente apropiado para la expresión de la memoria traumática:

*[E]l carácter fragmentario, visual y subjetivo de la memoria hacen [sic] del cómic una potente herramienta para integrar las experiencias disgregadas de una memoria que no es lineal ni coherente, ni homogénea, sino fragmentada, subjetiva y plagada de olvidos y sombras. Con una extensa paleta de recursos como el trazo expresivo, la capacidad sugestiva del dibujo, los juegos cromáticos, el diálogo entre imagen y texto y entre viñetas en sí, las elipsis, los flash-back, y la polifonía, el cómic parece el medio idóneo para expresar lo indecible, lo inaudible, para representar las ausencias, los olvidos, las deformaciones o lo que no se puede representar: el horror, el sufrimiento, los rostros deformados por el dolor o poseídos por la violencia*⁸.

Este análisis se aplica perfectamente a *Pinturas de guerra*, obra densa, de casi 300 páginas, pensada como parte de un tríptico que el autor presenta como un personal acercamiento a la

relación entre arte y política. Desde el punto de vista de la intriga, la novela se centra, desde la ficción, en el destino de un grupo de artistas-activistas escapados de los centros de tortura de las dictaduras militares y regímenes autoritarios que marcaron la historia del continente latinoamericano en el último tercio del siglo XX. Concretamente, Á. de la Calle examina las convulsas décadas del sesenta y del setenta, período de intensa contribución de las neovanguardias artísticas a la lucha política, tanto en Argentina, como en Uruguay, en Chile y en México. 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 armada, antes de encaminarse hacia el exilio.

Me propongo estudiar el lugar de la memoria de la dictadura en esta obra de ambiciones claramente didácticas, que en su tributo a los artistas comprometidos que fueron víctimas de la guerra sucia, logra un acercamiento a la vez respetuoso de la historia y eminentemente subjetivo. Como preámbulo, examinaré las modalidades de la articulación de la historia y de la ficción en la novela, en particular a través del componente icónico, antes de interesarme en la manera cómo el dibujante aprovecha las propiedades del medio para dar a ver/escuchar los cuerpos y las voces disidentes de los protagonistas —los tres pintores autorrealistas, Marga, Matías y Enrique; y el solitario Xavier—, convirtiendo así los traumas de sus personajes en materia narrable, sin restarle fuerza a una obra que sigue siendo de denuncia.

1. MODALIDADES DE LA ARTICULACIÓN HISTORIA/FICCIÓN

La novela despliega un complejo entramado argumental. Esto se debe, por un lado, a su dimensión coral, y por otro, al permanente vaivén entre pasado y presente. Alternan así varios cronotopos, con la vuelta sobre la trayectoria de cada artista en su país de origen, en los años

sesenta-setenta, y un cronotopo común a todos los personajes, que sería el París de los ochenta. Llama la atención la ambición abarcadora de la propuesta. Cada uno de los protagonistas es oriundo de un país distinto, y la confluencia de sus experiencias individuales refleja la acelerada polarización del orden mundial en la posguerra. La yuxtaposición de sus testimonios —como otros tantos retazos de vidas militantes— permite aprehender la emergencia de las dictaduras del Cono Sur y la instauración de formas de presidencialismo autoritario (en el caso de México), como parte de un ciclo histórico. El posicionamiento de los personajes ilustra asimismo la consolidación de la apuesta revolucionaria, desde la izquierda latinoamericana⁹.

En materia de enfoque geopolítico, la novela no aspira a la objetividad, pues quienes asumen la contextualización son los personajes mismos, altamente politizados todos. Aquí, cabe señalar la importancia de la personalización de la narración en una obra que renuncia por completo a la neutralidad de enfoque en su acercamiento a la experiencia de la violencia política: en las partes que nos interesan, y que van dominadas por movimientos de rememoración-narración, la conducción del relato se vuelve personal¹⁰. En París, como forasteros y como exiliados políticos, los personajes se ven a menudo obligados a comentar su situación y a justificarse ante sus interlocutores europeos, que cumplen, desde esta perspectiva, un claro papel de auxiliares y *faire-valoir* en la conducción del relato memorial¹¹. Por supuesto, el predominio de la perspectiva y/o de la voz de los artistas militantes (presente tanto en los globos como en los recitativos) participa de la lógica de reparación que preside a la elaboración de esta novela. Se trata de darles voz a los que no la tuvieron, en un gesto que el propio autor define como una “una forma de justicia”¹².

La abierta subjetividad de la aproximación traduce la naturaleza del proyecto autorial: estamos ante un objeto que se conoce como artefacto,



Fig. 1. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 180-1/3. Fotografíat Angel de la Calle.

como relato de memoria modelado por la ficción, pero que al igual que otros muchos cómics de la memoria reivindica su anclaje en la realidad, en el archivo. Los umbrales textuales son esenciales en este tipo de ficciones¹³, marcadas por tensiones inherentes a todo abordaje de la historia por medio de la *inventio*. En nuestro caso, el paratexto autorial lo constituye la sección “Aclaraciones y agradecimientos”, en la que Á. De la Calle define los contornos del pacto de lectura, estableciendo que tal episodio es ficcional, o que tal otro se origina en un testimonio que él mismo recogió:

El capítulo tercero contiene lo que sé de las vidas de los efímeros pintores autorrealistas, que, como los tres mosqueteros, eran cuatro. El pintor mexicano al que yo hago llamarse Barragán no fue autorrealista, ni estuvo en movimiento pictórico alguno, pero forma parte del frente artístico surgido en los años setenta en el que desde diversas posturas creativas se intentó unir arte y política, y vivir el resultado.

Salvo el escritor francés Jean François Vilar, muy esquivamente en su novela Bastilla Tango, nadie ha dejado constancia o testimonio escrito sobre los autorrealistas, al menos hasta donde yo he podido averiguar [...].

Conocí a la única persona del grupo que sigue viva: fue en Barcelona, creo que era 1983. Nos presentó una amiga común, ya fallecida. Vivía, junto a otros exiliados, en un piso viejo y húmedo, detrás del cuartel de las Atarazanas. No me pareció una persona simpática. Me dio una fotocopia roñosa con el autorretrato de Antonin Artaud. Me dijo que lo habían pegado, junto a los suyos, en innumerables paredes en París. Esa fotocopia, que se desvanece, es todo lo que yo he podido ver de la obra de los autorrealistas. Esta persona, solo sobreviviente del efímero movimiento, reside ahora cerca de San Salvador de Bahía; hace muchos años que abandonó el arte y la política. No quiere recordar aquel tiempo, ni que se cuente su historia. Evidentemente, no he cumplido su deseo¹⁴.

Como se comprueba en el aparato paratextual, la novela se mueve constantemente entre simple imperativo de verosimilitud y pretensión de veracidad. Con respecto a lo último, Á. De la Calle se apoya en una abundante documentación, a veces exhibida, como veremos a continuación, y otras veces más discreta. El autor recurre de manera esporádica a la reproducción de recortes periodísticos¹⁵, pero sobre todo a la reproduc-



Fig. 2. Ángel de la Calle. *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 203-4. Fotografíat Angel de la Calle.

ción de obras pictóricas y plásticas o de fotografías de *performances*, que alimentan el *tableau d'époque*. Domina así en el cómic una intertextualidad de naturaleza intermedial, sostenida por una operación de recreación gráfica que puede desembocar en una «viñetización» de las obras referidas¹⁶ (figura 1). Desde esta perspectiva, la obra está en perfecta adecuación con las tendencias actuales del cómic con respecto al trabajo sobre archivos:

Dans sa confrontation avec « le réel », la bande dessinée s'ouvre aussi à des formes (narratives, discursives, figuratives, compositionnelles...) d'autres médiums et modes représentationnels, du domaine artistique ou d'ailleurs. Elle intègre ces éléments de façon plus ou moins visible dans son champ d'expression propre, contribuant ainsi à sa diversification et à son hybridation. L'archive s'inscrit dans ces nouvelles formes de multi-discursivité et d'hypermédialité, amplifiant les tensions image-texte inhérentes à la bande dessinée.¹⁷

En *Pinturas de guerra*, las obras más famosas de las vanguardias artísticas de la época se apoderan así del espacio gráfico, dejando que el texto tome el relevo para garantizar la coherencia del relato. Van casi sistemáticamente acompañadas por un recitativo que permite identificarlas por deducción o con un título que hace las veces de cartela. Esta transparencia referencial contribuye a poner de manifiesto la ambición didáctica que anima *Pinturas de guerra*.

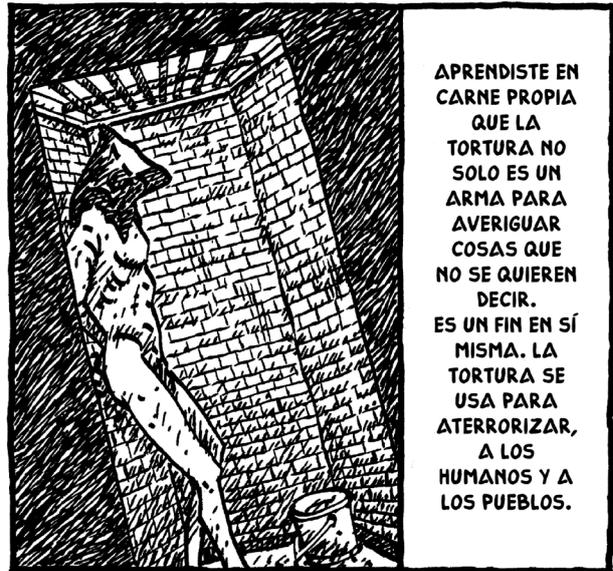
El registro documental en que se sustenta el verismo de la obra está en gran parte vinculado con los acontecimientos políticos, como se puede comprobar en el episodio que ilustra la represión del movimiento estudiantil de 1968 en México. Observamos en este caso una forma de intericonicidad manifiesta, similar a la antes comentada, con la inserción de diseños y carteles salidos de los talleres de la Escuela Nacional de Artes Plásticas que aunque re-dibujados, son identificables como tales, sea por su estética, sea porque el cartel se abisma en la viñeta, dejando así constancia de su condición de elemento de

314



Fig. 3. Ángel de la Calle. *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 26-3. Fotografíat Angel de la Calle.

¿PARA QUÉ
HACERTE
PREGUNTAS?
ABRIL ERA TU
RESPONSABLE,
TU SUPERIOR,
DENTRO DE LA
ORGANIZACIÓN.
NO CONOCÍAS
A NADIE A
QUIEN ELLA
NO CONOCIESE
MEJOR.
NO QUERÍAS
PENSAR EN LO
QUE LE ESTARÍAN
HACIENDO
AHORA.



APRENDISTE EN
CARNE PROPIA
QUE LA
TORTURA NO
SOLO ES UN
ARMA PARA
AVERIGUAR
COSAS QUE
NO SE QUIEREN
DECIR.
ES UN FIN EN SÍ
MISMA. LA
TORTURA SE
USA PARA
ATERRORIZAR,
A LOS
HUMANOS Y A
LOS PUEBLOS.

Fig. 4. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 190-1/2. Fotografíat Ángel de la Calle.

decorado¹⁸. Pero la secuencia permite también observar formas alternativas de inclusión del material documental. Así, queda incorporada en el relato, bajo forma de palimpsesto, una foto de archivo que atestigua lo ocurrido en la Plaza de las Tres Culturas el día 2 de octubre. La obra pertenece a una serie ahora resguardada en el Archivo Histórico de la UNAM dentro de la Colección Manuel Gutiérrez Paredes¹⁹. Convertida en panel (en unidad de discurso icónico) e invisibilizada como elemento referencial y como prueba documental, esta fotografía se inserta en la cadena icónica, re-dibujada en coherencia con la línea gráfica de la vida (figura 2). Al renunciar a un simple papel ilustrativo y al encontrarse así asimilado, el archivo se convierte en auténtico elemento estructurante. En la viñeta resultante, la incorporación también pasa por una puesta en ficción: la inclusión del personaje de Xavier, dibujado de pie contra la pared, amenazado por las ametralladoras, contribuye a la fusión de la historia y de la ficción. Gracias a la mediación del personaje, este trágico episodio se ve personalizado, potenciando así el proceso de identificación del lector-espectador y su proyección emocional.

Así, donde existen imágenes, Á. de la Calle las reproduce y recrea para presentificarlas, y donde no existen las produce, como veremos a continuación con la representación de la represión, y en particular, de la tortura.

2. REPRESENTACIÓN DE LA REPRESIÓN

En su función de sustituto a la ausencia de memoria *visual* de la violencia política es como mejor se aprecia la importancia del elemento icónico en este cómic. Escribe Claudia Feld que

[t]anto el crimen de la desaparición como el funcionamiento de centros clandestinos de detención (CCD) en la Argentina se basaron en la carencia de imágenes públicas sobre la violencia estatal ejercida, y en la ocultación y destrucción posterior de documentos y fotografías producidos por las Fuerzas Armadas y de Seguridad en su tarea represiva. Hacer desaparecer personas, torturarlas y mantenerlas cautivas en lugares secretos, asesinarlas y ocultar sus cuerpos, era consustancial al acto de no crear imágenes de esos mismos crímenes que pudieran circular públicamente. Por eso, la desaparición de personas en la Argentina no ha dejado fotografías como las producidas en los campos de concentración nazis por las tropas de liberación, ni



Fig. 5. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 20-2 [tira]. Fotografíat Ángel de la Calle.

films de propaganda como los realizados por el mismo nacionalsocialismo durante el funcionamiento de los campos, ni fotos "privadas" como las tomadas por soldados nazis durante los fusilamientos de prisioneros²⁰.

Este análisis se puede extender a la maquinaria represiva de los tres países que completan este panorama del terrorismo de estado: son pocos o ningunos los testimonios visuales de lo que pasó entre las paredes de los centros de detención y tortura. El sistema concentracionario, afirma el filósofo Georges Didi-Huberman en su indispensable ensayo *Imágenes pese a todo*, no puede ni debe ser un "impensable"²¹. Todo lo contrario: debemos pensar, debemos imaginar y representar el horror. Y a esto se dedica el dibujante en las espantosas páginas en las que detalla las sesiones de tortura experimentadas por sus protagonistas. La naturaleza icónicoverbal del medio potencia el mensaje de denuncia, como se comprueba con los dos siguientes ejemplos (figura 3 y 4). En la primera casilla, la imagen es afónica, al ser mirada la escena desde fuera por un observador-testigo, espectador del dolor ajeno. En la segunda, en cambio, la escena es

convocada por quien la vivió y da lugar a una doble narración, actualizándose el recuerdo por medio del verbo y de la imagen.

316

En materia de economía representacional, estas dos viñetas son un buen ejemplo de la manera como el verbo apoya la imagen en la reconfiguración del cuerpo gráfico en cuerpo político²². En efecto, entre el capítulo 1 y el capítulo 3, a los que respectivamente pertenecen estas viñetas, los presos sometidos a la tortura pasan de títeres mudos, pasivos y resueltamente objetivizados, a sujetos sufrientes. El cambio de perspectiva evidencia la ambición de un proyecto de escritura que pasa por la rehabilitación de la víctima como sujeto político, por ficticias que sean las voces testimoniales que aquí se expresan.

La primera viñeta se inserta en un episodio inspirado en hechos conocidos y perfectamente auténticos ocurridos en Chile cuando la dictadura de Augusto Pinochet²³. Los hechos relatados transcurrieron durante una fiesta, en medio de la cual un ingenuo huésped descubrió por casualidad la existencia de una sala de torturas en el

subsuelo de la casa de sus anfitriones. En toda la secuencia, se percibe la disonancia entre los cuerpos neutrales y los modales pulidos de los invitados, en la (figura 5) y la elocuencia brutal de los cuerpos torturados, congelados en posturas extremadas, a la espera de la vuelta de sus verdugos, en el sótano. Llama la atención la figuración diferenciada de los cuerpos. Estilizados y reducidos a sus rasgos característicos, los invitados y el mirón extraviado se adhieren a la línea gráfica del resto de la obra. Este patrón representacional se opone a la gramática casi naturalista de los cuerpos martirizados, que incluye fluidos corporales y vellos púbicos (figura 6). Esta ruptura en la homogeneidad gráfica, al socavar el “efecto de realidad”²⁴ tebeístico, llama la atención sobre el contraste entre aquellos cuerpos que se pertenecen y se mueven libres y estos bultos reducidos a la condición de “homo sacer”²⁵, i.e. a un simple proceso biológico. Seres privados de derechos, de dignidad y hasta de identidad, puesto que van sistemáticamente encapuchados. La categorización propuesta por el pensador italiano Giorgio Agamben en relación con los campos de concentración nazis es aquí perfectamente operante: en el mundo de arriba encontramos la “bios”, que es una forma de vida plena; y en el inframundo, la “zoê” (la “vida desnuda”). De modo que la politización de los cuerpos ya se hace evidente.

Volvamos ahora a confrontar las dos viñetas antes comentadas (Figs. 3 y 4). La primera procede de la escena inaugural, que ocupa todo el capítulo 1. La segunda se inscribe dentro del capítulo 3, en el que el autor les cede la palabra a los cuatro personajes. Un capítulo en el que, a escala de la diégesis, adquieren un papel de primer plano, y en el que, en un plano más simbólico, se nos aparecen como protagonistas de su propia existencia, y ya no como los patéticos sobrevivientes de un conflicto ideológico caduco (puesto que así es como los ven los más de sus interlocutores). Y este protagonismo no sólo pasa por el recuerdo de su acción militante, sino también por su calidad de sujetos sufrientes, y posteriormente, de

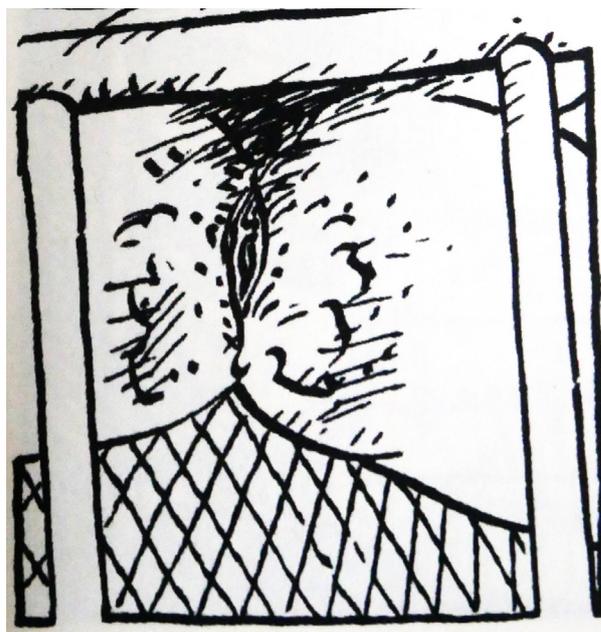


Fig. 6. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 27-9. Fotografíat Ángel de la Calle.

testigos. De allí la importancia del texto escrito en la segunda casilla, en la que el verbo compete con la imagen, dialoga con ella y la completa.

317

Este paso a una nueva modalidad representacional se confirma en otra secuencia sacada del capítulo 3, que repite literalmente la escena del sótano: ahora el episodio es narrado por Marga, una de los integrantes del grupo autorrealista, y descubrimos, mediante una rotación del punto de vista, que ella es una de los cuatro presos que descubrimos en el capítulo 1 a través de los ojos del mirón. Y ahora sí, Marga se apodera de la palabra:

En aquel lugar me sometieron a más vejaciones y a la picana, en sesiones interminables. Esta vez los torturadores sí querían saber cosas del MIR y de mis camaradas. Para evitar hablar, me refugiaba en las pinturas que haría cuando fuese libre y en Felipe que, soñaba, estaría esperándome al salir de aquel infierno (De la Calle, 247-2).

Frente a la barbarie, su vida interior se constituye en ciudadela del ser. Desde su condición de artista y de ser sintiente es como puede man-

tener momentáneamente alejados el espectro de la locura y la desesperación. Y el acceso al núcleo identitario del personaje, nos lo proporciona el verbo, de modo que la combinación del texto y de la imagen aparece aquí como la clave de la restauración de la víctima como persona.

Respecto a la experiencia visual que constituye esta novela, en su viaje a los infiernos de la crueldad humana, también se podría mencionar el papel de las viñetas en negro. En estas casillas ciegas, el iconotexto, amputado del componente visual que le es consustancial, refleja por supuesto la situación de los presos, condenados a permanecer horas con la vista impedida. Al respecto, la secuencia en la que Matías, estando en Francia, se deja llevar por el recuerdo de lo vivido en el centro clandestino de detención y tortura de la Escuela de Mécanica de la Armada, en la ya lejana Buenos Aires, resulta especialmente interesante (figura 7). En la lámina, la primera tira se compone de cinco viñetas negras seguidas²⁶, acompañadas, eso sí, por elementos de diálogo. Pero aquellos bocadillos desprovistos de rabillo, y sin emisores a quienes arrimarlos, dejan al lector tan ciego y confuso como el propio personaje. En términos de desglose, resulta interesante que la página anterior acabe con un plano amplio del personaje deambulando pensativo en las calles de París, y que el dibujante deje que la página 261 se abra con esta tira negra, subrayando así, en el paso de página, el carácter disruptivo de la memoria traumática. En todo caso, la sobrevenida del pasado cobra aquí la forma de una vívida pesadilla. La espacialidad del horror (con la presencia del edificio de la ESMA y la viñeta en la que se alinean los box de los presos) se incrusta en el presente de Matías, hasta tal punto que en la tira inferior, con la que finaliza la secuencia, Matías aparece totalmente desorientado. La última viñeta deja en un segundo término la geografía de su exilio, con la imagen de una buhardilla de contornos ausentes, inscrita en el cielo parisino. Como un desolador eco del eterno presente del trauma,

los cristales cuadrados de la ventana retoman el motivo de los cubículos alineados de los presos de la ESMA.

En última instancia, las viñetas en negro podrían ser consideradas, al igual que los numerosos paneles en los cuales los personajes van representados con capuchas que ocultan su rostro –hasta en momentos muy posteriores a su detención– (figura 8), como una tentativa, no solo de materializar la privación de la vista en tanto estrategia de terror, sino de explorar las fisuras de la psique de las víctimas, desde la ceguera y la anonimización, pero también desde la confusión de los planos que puede resultar de la vivencia traumática. La página se establecería así como un espacio reticular desde el que dar forma, entre visibilidades e invisibilidades, al “impensable” de su experiencia.

3. CONCLUSIÓN

En *Pinturas de guerra*, el canal de la recuperación de la memoria de la dictadura es doble. El dibujante negocia por un lado con el material historiográfico del que dispone para asegurar la verosimilitud del relato de ficción sin dañar la verdad histórica, obligado a ello por un tema que no resiste el travestimiento. Pero contra la amenaza del silenciamiento y del olvido, también moviliza estrategias estilísticas (discursivas y gráficas) que traducen su interés en contribuir en la producción de una memoria histórica que adopte la sensibilidad como forma de acercamiento al pasado. Estamos muy lejos, al respecto, de las observaciones que hacía Jaime Peri Blanes hace ya más de una década con relación a las representaciones de la memoria de la dictadura en épocas recientes, a su rutinización y al riesgo de un “desplazamiento general de la representación de la violencia [...] perfectamente coherente con el rumbo tomado por las nuevas políticas oficiales de memoria”²⁷. En su análisis, el estudioso insistía en los acentos marcadamente sentimentales de dichas publica-



Fig. 7. Ángel de la Calle. Pinturas de guerra. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 261. Fotografíat Ángel de la Calle.



SIN EMBARGO, PESE A LA INFLUENCIA DE TANTA BELLEZA Y COLOR, DEL TORRENTE DE PINTURA QUE TE RODEABA, PERDISTE TU TRAZO. TE QUEDASTE SECO, INCAPAZ DE PLASMAR EL DOLOR, DE DIBUJAR EL ROSTRO DE ABRIL O DE ILUMINAR CUALQUIER IMAGEN.

Fig. 8. Ángel de la Calle. *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017, pág. 210-2. Fotografíat Ángel de la Calle.

ciones y en la atenuación del sentido político de los momentos históricos abordados que suele caracterizar este tipo de aproximaciones. Por muy acertadas que sean esas observaciones, no se adecúan en absoluto con la propuesta de Á. De la Calle. Acentos sentimentales, tenemos pocos aquí, como lo demuestra la figuración cruda de la tortura sistematizada en las páginas que comenté. En cuanto al contenido político, cumple un papel céntrico en la novela, con un planteamiento que no rehuye la complejidad. Así pues, si bien *Pinturas de guerra* no persigue la verdad objetiva de un trabajo historiográfico, proporciona sin duda un valioso horizonte de comprensión a su lector y cumple con su propósito de hacer memoria, sin renunciar a una propuesta estética fuerte.

NOTAS

- 1 WHITE, Haydn. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.
- 2 Así, el filósofo Jacques Rancière cuestiona el interés de la noción de “relato”, aplicada a la escritura de la historia, y atrae la atención sobre la plusvalía de sentido aportada por el concepto de “ficción”, entendida ésta como “reordenamiento *material* de los signos y de las imágenes”: “Le réel doit être fictionné pour être pensé. Cette proposition est à distinguer de tout discours — positif ou négatif — selon lequel tout serait “récit”, avec des alternances de “grands” et de “petits” récits. La notion de “récit” nous enferme dans les oppositions du réel et de l’artifice où se perdent également positivistes et déconstructionnistes. Il ne s’agit pas de dire que tout est fiction. Il s’agit de constater que la fiction de l’âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d’intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. Écrire l’histoire et écrire des histoires relèvent d’un même régime de vérité. Cela n’a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d’irréalité des choses. En revanche il est clair qu’un modèle de fabrication des histoires est lié à une certaine idée de l’histoire comme destin commun, avec une idée de ceux qui “font l’histoire”, et que cette interpénétration entre raison des faits et raison des histoires est propre à un âge où n’importe qui est considéré comme coopérant à la tâche de “faire” l’histoire. Il ne s’agit donc pas de dire que “l’Histoire” n’est faite que des histoires que nous nous racontons, mais simplement que la “raison des histoires” et les capacités d’agir comme agents historiques vont ensemble. La politique et l’art, comme les savoirs, construisent des “fictions”, c’est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu’on voit et ce qu’on dit, entre ce qu’on fait et ce qu’on peut faire” RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000, págs. 61-62. Por razones materiales, el ensayo ha sido consultado en francés. Para la edición española, véase RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- 3 DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra*. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.
- 4 Véase CATALÁ CARRASCO, Jorge L. ; DRINOT, Paulo y SCORER, James (Eds.). *Cómic y memoria en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2019.
- 5 TAIBO II, Paco Ignacio. “Como si fuera un prólogo”. En: DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra...* Op. cit., pág. 9.
- 6 GROENSTEEN, Thierry. *Sistema de la historieta*. Madrid: Marmotilla, 2021, pág.14.
- 7 EISNER, Will. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma, 1996.
- 8 JAREÑO GILA, Claudia; SANZ-GAVILLON, Anne-Claire; ALONSO CARBALLÉS, Jesús y TOUTON, Isabelle. “Introducción”. En: TOUTON, Isabelle; ALONSO CARBALLÉS Jesús, SANZ-GAVILLON, Anne-Claire y JAREÑO GILA, Claudia (Eds.). *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*. Madrid: Marmotilla, 2021, pág. 23.
- 9 Así, proclama Matías: “Mírelo como lo que es, Morgan, la guerra de liberación de la Colonia/ Latinoamérica es una colonia que hace dos siglos luchó para independizarse de España/ Y ahora tratamos de independizarnos del imperialismo yanqui. De la dominación del Norte. Si no

lo ve así, no lo entenderá/ Somos patriotas latinoamericanos armados con un pincel y un fusil” (DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra...* Op. cit., pág. 184, viñetas 1 a 4). N.B.: En adelante, adoptaré el siguiente sistema para referirme a imágenes sacadas de la obra: para una lámina completa, número de página; para una viñeta aislada, número de página-número de viñeta; para un grupo de viñetas, número de página-x/xii.

¹⁰ El testimonio de Marga, del que podemos suponer que está destinado a apoyar su intervención ante el comité de la ONU para los derechos humanos, ilustra uno de los tantos movimientos analépticos que caracterizan el capítulo 3, “Pintores latinoamericanos desnudos en Europa”. En este capítulo, dividido en cuatro series de microsecuencias, sus recuerdos van plasmados en una larga carta, en la que se puede leer, por ejemplo: “Así dejé mi adolescencia, entre las clases de maestros rancios y las apuestas nuevas y comprometidas. Como mis amigos de Bellas Artes militaban en el movimiento de izquierda revolucionaria, yo también me uní al respetado MIR/ Aunque yo hice la campaña de la Unidad Popular para llevar a Salvador Allende a la presidencia de Chile, rayando con la Brigada Ramona Parra, de las Juventudes Comunistas. Porque eran los que hacían los mejores murales y las intervenciones pictóricas más arriesgadas y artísticas / Un día, Mono González, responsable de la Brigada, nos anunció que Roberto Matta vendría a realizar un mural con nosotros. Fue uno de los momentos más felices de mi vida [...] / El movimiento de izquierda revolucionario practicaba la lucha armada, pero cuando Salvador Allende llegó a la presidencia, declaró un alto el fuego y apoyó, críticamente, al gobierno de la Unidad Popular. Miguel Enríquez, uno de los políticos más lúcidos, era el dirigente del MIR. Ahora está muerto, asesinado. Como todos nosotros” (DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra...* Op. cit., págs. 240 y 241-1).

¹¹ Es el caso del periodista Thierry Morgan. Véase: *Ibidem*, págs. 175-7 y 182-1/2.

¹² “La honestidad es una forma de justicia con la generación de latinoamericanos, protagonista de esta historia, que en los años setenta y setenta, con aciertos y errores, trataron de liberar su continente por segunda vez”. *Ibid.*, pág. 299.

¹³ Véase ARNOLD, Markus. “Entre effet de réel, palimpseste et marqueur métافictionnel: l’archive dans la bande dessinée française et francophone sur l’Afrique et sa diaspora”. *Fabula / Les colloques. Fictions d’archives, Archives matérielles, traces mémorielles et littérature des Afriques*. s.f., s.pág. Disponible en: <http://www.fabula.org/colloques/document7167.php>. [Fecha de acceso: 29/02/2024].

¹⁴ DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra...* Op. cit., pág. 298.

¹⁵ Véase *Ibidem*, págs. 188-7, 193-7 y 210-3/5.

¹⁶ Véase por ejemplo: *Ibid.*, págs. 172 1-2-5, 206-4 y 234-1.

¹⁷ MARKUS, Arnold. “Entre effet de réel...”. Op. cit.

¹⁸ Véase DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra...* Op. cit., págs. 195-2 y 201-1.

¹⁹ Parte del corpus es disponible en línea en la página web del Archivo Histórico de la UNAM. Se puede acceder, en particular, a una de la fotografías de M. Gutiérrez Paredes que sirvieron de punto de partida para la viñeta referida, registrada bajo el nombre MGP3082.jpg. Disponible en: <http://www.ahunam.unam.mx:8081/index.php/mgp3082>. [Fecha de acceso: 11/03/24].

²⁰ FELD, Claudia. “Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, 2014, s.pág. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/66939>. [Fecha de acceso: 29/02/2024].

²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, Biblioteca del presente, 2004, pág. 47.

²² Para más datos sobre este tema, véase LEROUX, Marie-Caroline. “Aux arts ! Une étude de *Peintures de guerre* d’Ángel De la Calle”. En: *Actes du colloque international et pluridisciplinaire “Engagements” 18-19 novembre 2021*. Université Littoral Côte d’Opale/Université de Limoges [por publicar].

²³ En la novela gráfica, éstos llevan el nombre de Natalia y Steve Rogers. En el mundo real, fueron Mariana Callejas, escritora chilena, y su marido Michael Townley; ella miembro de la DINA, y él de la CIA.

²⁴ Véase BARTHES, Roland Barthes. “L’effet de réel”. *Communications* (Paris), 11 (1968), págs 84-89.

²⁵ Véase AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer 1. Le pouvoir souverain et la vie nue*. París: Seuil, 1997.

²⁶ Se le podría añadir la viñeta que se encuentra en la página anterior (DE LA CALLE, Ángel. *Pinturas de guerra...* Op. cit., págs. 260-266), pero ésta cumple a todas luces una función distinta : gráficamente, se justifica con un efecto zoom en tres casillas seguidas, con un plano cada vez más cercano sobre Matías. La casilla en negro acompaña el desliz del personaje hacia la propia interioridad.

²⁷ PERI BLANES, Jaume. “De la prueba documental a la evocación subjetiva. Usos de la fotografía en las publicaciones sobre la represión chilena”. *Pasajes* (Valencia), 30 (2009), pág. 96. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41446098?seq=11>. [Fecha de acceso: 29/02/2024].