

EILEEN GRAY: UNA CASA BAJO EL SOL

Una novela gráfica sobre
arquitectura y feminismo

ALEJANDRO FOLGA

Introducción

En las primeras décadas del siglo XXI la prolífica relación entre la arquitectura y el cómic ha sido analizada en diferentes trabajos y desde distintos ángulos.¹ En su tesis doctoral Jorge Tuset señala que un aspecto deficitario de las investigaciones realizadas por arquitectos consiste en que «las vinculaciones entre arquitectura y cómics en general siempre han sido abordadas por la crítica en sus aspectos formales y gráficos».² Tomando el relevo de lo planteado por Tuset, en este artículo³ se propone desarrollar una reflexión sobre el potencial comunicativo del cómic y sobre su capacidad de producción discursiva. Para ello, más que analizar el *dibujo* usado en los cómics (lo que implica una *representación*) se reflexiona sobre el uso de recursos que permiten desarrollar una *narración gráfica* (lo que supone una *comunicación*). En ese sentido, este texto pretende argumentar que la eficacia de los mecanismos semióticos y narrativos del cómic permite utilizarlo como un dispositivo retórico para la elaboración de discursos críticos y para la divulgación de la arquitectura.

Como caso de estudio se analiza la novela gráfica *Eileen Gray: una casa bajo de sol*, publicada en 2020 por Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska. En esa publicación se cuenta la historia de la casa E.1027, proyectada y construida entre 1924 y 1925 por la diseñadora y arquitecta irlandesa Eileen Gray. Para llevar adelante el análisis de dicha novela gráfica el artículo se desarrolla

1. Entre los estudios que se centran en la relación entre arquitectura y cómic hay que mencionar dos tesis doctorales recientes: Luis Lus Arana, *Futurópolis. El cómic y la construcción transmediática de la ciudad del futuro*. Tesis doctoral. Universidad de Navarra (2013), consultado el 26 de mayo de 2023; y Enrique Bordes, *Cómic, arquitectura narrativa. Describiendo cuatro dimensiones con dos*. Tesis doctoral (2015), consultado el 26 de mayo de 2023.

2. Jorge Tuset, *El otro lado del espejo: Arquitectura y cómic, la obra de Schuiten y Peeters* (2011), consultado el 18 de abril de 2023, <https://oa.upm.es/10579/>

en tres partes. En la primera parte –a modo de *estado del arte*– se fundamenta la pertinencia contemporánea del cómic como un medio de comunicación que permite desarrollar la crítica y la divulgación de arquitectura. En la segunda parte –mediante una aproximación hermenéutica– se expone la relación que *Una casa bajo el sol* establece con el artículo «*Battle lines: E.1027*», publicado por Beatriz Colomina en 1996. En ese texto, desde una mirada feminista, Colomina desarrolla una sólida argumentación en la que denuncia la intervención pictórica de Le Corbusier, realizada sin el consentimiento de Gray. En la tercera parte se analiza la historia narrada en el cómic –utilizando una metodología que se apoya en estudios narratológicos y semióticos– y específicamente se examina la organización temporal y la aplicación de recursos gráficos que son propios del cómic. En particular, se reflexiona sobre el papel que cumple el uso del color, entendido como un instrumento narrativo y como un recurso retórico.

3. La investigación que origina este artículo se enmarca en el proyecto de tesis doctoral *Narrativas gráficas: el cómic como medio discursivo en la arquitectura*, desarrollado por Alejandro Folga en el Doctorado en Arquitectura de FADU-Udelar (cohorte 2021-2023). El objetivo de dicha investigación consiste en analizar una serie de novelas gráficas realizadas por arquitectos contemporáneos. En los casos estudiados el *cómic* es entendido como un medio de divulgación que permite producir discursos críticos sobre la arquitectura y sobre sus artífices.

4. María del Mar Díaz González, «La investigación y la didáctica de la historieta como herramienta de aprendizaje en la enseñanza de adultos», *Opción* 32,7 (2016): 565.

Los diversos nombres del cómic

Un aspecto que ya constituye un tópico de las investigaciones y los estudios teóricos sobre el cómic –pero, dada su relevancia, no podemos dejar de comentar en estas páginas– es el que atañe a las múltiples denominaciones existentes para referirse al medio que nos ocupa.

Históricamente, en cada idioma se ha acuñado una nomenclatura propia para designar a los cómics. Incluso, dependiendo de la región geográfica o el país, los nombres usados pueden llegar a variar en un mismo idioma. Sobre este tema María del Mar Díaz González señala que la existencia de diversas denominaciones se explica en el hecho de que cada una alude a alguna de las cualidades que son específicas del cómic:

En Latinoamérica se habla de chistes, monitos o muñequitos, asociando la comicografía a la chistografía. Al denominar la historieta en Francia *bande dessinée*, se denota la disposición formal de la tira cómica generada, en efecto, por una yuxtaposición horizontal de las viñetas. Por el contrario, en Italia se destaca la cualidad del *fumetti* o globo para definir el cómic, haciendo prevalecer en la apelación el contenido literario.⁴

A lo referido por la cita anterior podemos agregar que en portugués los cómics son denominados *quadrinhos*, en virtud de la estructura reticular generada por las viñetas –por lo que se establece una afinidad con la denominación en francés–, mientras que en España se los conoce como *tebeos* –nombre que deriva de τῆβο, una popular revista española–, designación en la que se destaca la preeminencia que lo visual tiene en el cómic.

Más allá de los énfasis propios de cada nomenclatura, esta heterogeneidad nos indica una dificultad o –al menos– una carencia conceptual. En ese sentido, Enrique Bordes señala que la divergencia en las denominaciones es sintomática de una persistente indefinición⁵ que caracteriza al objeto de estudio y que contrasta vivamente con «la claridad de otros medios *modernos* que utilizan la etimología griega para definirse (fotografía, cinematografía)».^{6,7}

En relación con la histórica subordinación del cómic con respecto a la cinematografía, Román Gubern nos recuerda que en España las revistas de historietas habían sido bautizadas como «el cine de los pobres» en virtud de que «su precio era inferior al de una entrada de cine y sus imágenes carecían de movimiento».⁸ La supremacía cultural del cine también se manifiesta en la precedencia –en dos lugares– que tiene en el orden de las artes (al cine se lo designa como séptimo arte, mientras que el cómic es el noveno),⁹ aunque el cómic surgiese mucho antes que la invención del cinematógrafo.

Por otro lado, es necesario destacar que el carácter peyorativo, implícito en varias de las denominaciones, resulta revelador de la escasa valoración cultural con que generalmente se asocia al medio. Este tema también constituye un tópico de los trabajos en los que se analiza el cómic.¹⁰

Sobre este aspecto, Santiago García plantea que «la tardanza de encontrar un nombre nos hace pensar en un arte huérfano, un arte que no acaba de ser reconocido por la sociedad».¹¹ Para ilustrar esa desvalorización con un ejemplo histórico, García menciona que el pionero del cómic, el suizo Rudolphe Topfler, «acostumbraba a utilizar apodosos “poco serios” para referirse a sus propias creaciones: desde “garabatos” hasta “tonterías gráficas”».¹² En el mismo sentido, señala que el «despectivo y confuso término» *manga*, inventado en 1814 por el artista japonés Hokusai, significaba «dibujos irresponsables».¹³

5. Por otro lado, el belga Thierry Groensteen ha reflexionado sobre lo «insatisfactorias» (por parciales, interesadas o incompletas) que resultan las muchas definiciones sobre la historieta que han propuesto distintos autores en diferentes momentos históricos. Thierry Groensteen, *Sistema de la historieta* (Alcalá de Henares: Ediciones Marmotilla), 23–29.

6. Los neologismos *cinematografía* y *fotografía* derivan de palabras compuestas de origen griego: *photo* (luz), *kiné* (movimiento) y *graphia* (dibujar o grabar), lo que, respectivamente, viene a significar: *dibujo con la luz* e *imagen con movimiento*.

7. Enrique Bordes, *Cómic, arquitectura narrativa* (Madrid: Cátedra, 2017), 66.

8. Román Gubern, «Prólogo» en Terenci Moix, *Historia social del cómic* (Barcelona: Bruquera, 2007), 8.

9. La denominación «noveno arte» fue popularizada por Francis Lacassin en la década de 1980. Francis Lacassin, *Pour un neuvième art, la bande dessinée* (Ginebra: Slatkine, 1982).

10. Tan importante es este tema y son tantos los trabajos que lo mencionan que casi podemos afirmar que ya constituye un lugar común mencionar que se trata de un lugar común.

Por otro lado, la palabra *cómic* –denominación anglófona que actualmente es de uso universal para referirse al medio– tampoco está exenta de polémica, pues alude al humorismo de las primeras tiras publicadas en la prensa norteamericana (también llamadas *funnies*). No obstante, esta asociación con el humor, además de anacrónica, resulta inadecuada para englobar todas las expresiones del arte de las viñetas, dado que, como establece Santiago García, incluso en el propio ámbito norteamericano «ha arrojado siempre una sombra de duda sobre aquellos cómics que no pretendían ser cómicos».¹⁴

Asimismo, también son varios los autores que señalan la existencia de una similar descalificación implícita en la palabra *historieta*, tradicionalmente usada en el Río de Plata y en la mayor parte de Latinoamérica antes de la adopción del término *cómic*. Según Juan Sasturain, el sufijo *-eta* implica una «simpática desvalorización»¹⁵ con respecto al término *historia*.¹⁶ Vale aclarar que esta connotación devaluatoria también está presente en algunos de los diminutivos ya mencionados: *quadrinhos*, muñequitos, monitos, entre otros.

En definitiva, dado que desde sus orígenes el cómic ha estado intrínsecamente ligado a la cultura de masas, la popularidad conseguida por el medio lo condenó a un casi unánime y sostenido menosprecio cultural. Como veremos en el apartado siguiente, la redención del cómic no se produjo solamente por la revalorización llevada a cabo por los teóricos que se han ocupado de estudiar el medio, sino que es consecuencia de una evolución artística y temática surgida desde las entrañas de su sistema productivo y llevada adelante por sus propios realizadores y artífices.

El concepto de novela gráfica

Son varios los autores que sostienen que actualmente estamos viendo una *segunda era dorada* de los cómics. Por ejemplo, Enrique Bordes afirma que «en las últimas décadas, el cómic ha pasado de ser un campo marginal a convertirse en un vivo objeto de estudio, no solo en el terreno puramente académico».¹⁷ Por su parte, Vázquez, Turnes y Gandolfo confirman esta lectura y la extrapolan al ámbito artístico cuando comentan que «hoy vivimos un tiempo en que la historieta está más que nunca vinculada al mundo del

11. Santiago García, *La novela gráfica* (Bilbao: Astiberri, 2011), 31.

12. García, *La novela gráfica*, 31.

13. García, *La novela gráfica*, 32.

14. García, *La novela gráfica*, 32.

15. Juan Sasturain en Ana Beatriz Flores, *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014), 57.

16. Esta desvalorización llega incluso al diccionario de la RAE, pues en la primera acepción de *historieta* nos dice: «fábula, cuento o relación breve de aventura o suceso de poca importancia» (las cursivas son mías).

17. Bordes, *Arquitectura narrativa*, 21.

arte. Esto se debe, por un lado, a la disolución del estigma moral alrededor del cómic». ¹⁸ Sin dudas, este nuevo esplendor del medio es producto de diversas circunstancias, entre las que se destacan la emergencia y la amplia difusión cultural que ha alcanzado lo que actualmente se conoce como *novela gráfica*.

Con la denominación *novela gráfica* se define un tipo de cómic de cierta extensión y densidad. Alejados de sus modestos orígenes (en tiras de prensa y revistas con grapa), estos cómics por lo general se presentan en lujosas ediciones de gruesas páginas impresas a color y arropadas en contundentes tapas duras, en donde se desarrollan historias que permiten desplegar complejos mecanismos narrativos y elaborados discursos gráficos.

En un trabajo en el que repasa la historia de los diferentes formatos de cómics que se han publicado durante el siglo xx, Rubén Varillas definió, a grandes rasgos, lo que comúnmente se entiende por *novela gráfica* como un tipo de cómic

que desarrolla una historia lo suficientemente extensa como para requerir del mismo formato editorial que una novela; el uso del término «novela gráfica» asume igualmente una serie de circunstancias: estamos ante una publicación para adultos, autoconclusiva, coherente y ambiciosa desde un punto de vista cultural. ¹⁹

Sin embargo, donde mejor se expresa el significado de este concepto es en las palabras que Santiago García dejó escritas en su exhaustivo análisis histórico *La novela gráfica*. García considera que dicha denominación debe ser entendida como una «toma de conciencia del cómic como forma artística adulta». ²⁰ A partir de esta concepción, el autor termina concluyendo que el concepto de novela gráfica representa «más que nada, esa conciencia de libertad de autor, un movimiento». ²¹

El cómic: discurso ideológico y crítica social

A partir de la labor pionera que el semiólogo Umberto Eco inició en 1964 con *Apocalípticos e integrados*, ²² no han dejado de surgir trabajos que abordan el estudio del cómic desde una vertiente social o política. Entre los estudios de esa época fundacional, en

18. Laura Vázquez, Pablo Turnes y Amadeo Gandolfo, «La historieta desbordada y estallada. Un lenguaje mutante», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 155 (2022): 13.

19. Rubén Varillas, «El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, mini-cómics, álbumes y novelas gráficas», *CuCo, Cuadernos de Cómic* 2 (2014), consultado el 16 de marzo de 2023, <https://doi.org/10.37536/cuco.2014.2.1321>

20. García, *La novela gráfica*, 15.

21. García, *La novela gráfica*, 269.

22. *Apocalípticos e integrados*, publicada por primera vez en 1964, se compone de una colección de ensayos en los que Umberto Eco se ocupa de la cultura de masas. Su análisis se dirige a los géneros artísticos populares y hace un especial énfasis en el cómic, al que dedica tres ensayos. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar (Madrid: Editorial Lumen, 1968).

23. Terenci Moix, *Los 'comics'. Arte para el consumo y formas pop* (Barcelona: Llibres de Sinera, 1968). En 2007 fue publicada, en forma póstuma, una reedición: Terenci Moix, *Historia social del cómic* (Barcelona: Bruguera, 2007).

24. Óscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno* (Buenos Aires: Paidós, 1970).

25. Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald: comunicación de masa y colonialismo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

26. Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz Celestina Souto, «Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea» (2016), citado el 5 de marzo de 2023, <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/58688/Anejo1DTD.pdf?sequence=1>

27. Alessandro Scarsella, Katuscia Darici y Alice Favaro, Eds. *Historieta o cómic: biografía de la narración gráfica en España* (Venecia: Edizioni Ca'Foscari, 2017).

el ámbito hispanoamericano, debe mencionarse la obra de 1968 *Historia social del cómic*,²³ un denso volumen que recopila una serie de ensayos del español Terenci Moix, en el que el autor analiza el contenido ideológico de los cómics de consumo popular y las relaciones que esas publicaciones mantenían con el poder fáctico y las instituciones dominantes en la España franquista de mediados del siglo xx. En esa misma línea, también es necesario mencionar el libro *La historieta en el mundo moderno*²⁴ publicado en Argentina en 1970 por Óscar Masotta, una obra dividida en tres partes, cada una de ellas dedicada al estudio de la historieta en un medio cultural y geográfico específico: el norteamericano, el europeo y el argentino.

Sin dudas, un especial destaque merece el ensayo *Para leer al Pato Donald*,²⁵ de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, actualmente considerado un clásico de los estudios latinoamericanos sobre comunicación. En ese libro (publicado en Chile en 1972, durante el gobierno de Salvador Allende), a partir de una lectura sociopolítica basada en el materialismo histórico, los autores llevan a cabo una deconstrucción de los tradicionales personajes creados por Walt Disney, cuyas expresiones y comportamientos son interpretados como un producto de la ideología de consumo y como una –nada velada– justificación de los excesos del sistema capitalista. La obra (cuyo subtítulo es «Comunicación de masa y colonialismo») explícitamente se propone ser un contestatario «manual de descolonización» y busca hacer frente a lo que sus autores definen como una invasión cultural propiciada por las políticas imperialistas estadounidenses.

Aunque esta vertiente sociológica y política de los estudios sobre el cómic es hija indiscutible de su época, su impulso crítico no ha dejado de latir y ha renacido en años recientes. En las últimas dos décadas han surgido un sinnúmero de tesis y artículos académicos que entienden el cómic como un medio adecuado para tomarle el pulso a la sociedad. Esta proliferación de trabajos críticos se manifiesta en los numerosos volúmenes recopilatorios que buscan registrar el panorama cultural contemporáneo, entre los que se puede mencionar: *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*²⁶ (de 2016); *Historieta o cómic. Biografía de la narración gráfica en España*²⁷ (de 2017); *El cómic: intertextualidades, discursividades y paratextos en el arte secuencial de*

*América Latina*²⁸ (de 2019); *La historieta desbordada y estallada. Un lenguaje mutante*²⁹ (de 2022).

En definitiva, durante la mayor parte del siglo xx los cómics se caracterizaron por ser vehículos de un escapismo adocenado y consumista (cuyo ejemplo más notorio son las historietas de superhéroes). En cambio, en el siglo xxi el cómic puede ser una herramienta de producción discursiva, un artefacto retórico, un canal de comunicación. Dicho de otra manera, si los cómics tradicionales estaban fundamentalmente asociados a los intereses económicos de los medios de prensa (y por ello inevitablemente fueron utilizados como medio de propaganda y adoctrinamiento de las ideologías dominantes y de los poderes fácticos), la novela gráfica contemporánea se ha convertido en una estrategia cultural que permite visibilizar temas emergentes y proponer miradas alternativas.

En la contemporaneidad la capacidad de producir compromiso político y social a partir del cómic es un aspecto que está fuera de toda duda. Este nuevo tipo de cómic –que se suele agrupar bajo la denominación *novela gráfica*– ha ampliado de forma superlativa el espectro de temas tratados y ha sido utilizado como instrumento discursivo para lograr diferentes objetivos, desde la denuncia de violaciones a los derechos humanos, pasando por la recuperación de la memoria histórica hasta la visibilización de vastas problemáticas sociales, raciales o de género.

Estudio de caso: una novela gráfica sobre la casa E.1027

Para poner a prueba lo postulado en los apartados anteriores, a partir de aquí se desarrolla un análisis sobre la novela gráfica *Eileen Gray: una casa bajo el sol*,³⁰ publicada en 2020 por la arquitecta francesa Charlotte Malterre-Barthes (autora del guion) y la ilustradora polaca Zosia Dzierżawska (responsable de los dibujos) (figura 1). En esa obra se cuenta la historia de la casa E.1027, también conocida como *Maison en bord de mer*, proyectada y construida entre 1924 y 1925 por la diseñadora y arquitecta irlandesa Eileen Gray como casa de veraneo para ella y su pareja, el arquitecto rumano Jean Baldovici.³¹ La casa se ubica en un sitio privilegiado de Roquebrune-Cap-Martin, una localidad francesa en la costa del mar Mediterráneo.

28. Tania Pérez Cano, Brittany Tullis y Ana Merino, «Introducción. El cómic: intertextualidades, discursividades y paratextos en el arte secuencial de América Latina», *Mitologías Hoy* 20 (2019), consultado el 8 de febrero de 2023, <https://revistes.uab.cat/mitologias/issue/view/v20>

29. Laura Vázquez, Pablo Turnes y Amadeo Gandolfo, «La historieta desbordada y estallada. Un lenguaje mutante», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos* 155 (2022).

30. Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska, *Eileen Gray: una casa bajo el sol* (Madrid: Aloha, 2020).

31. El nombre de la casa «E.1027» es un acrónimo codificado que contiene las iniciales de los nombres y apellidos de la pareja: «E» por Eileen; «10» por J, de Jean; «2» por B, de Badovici; y «7» por G, de Gray.

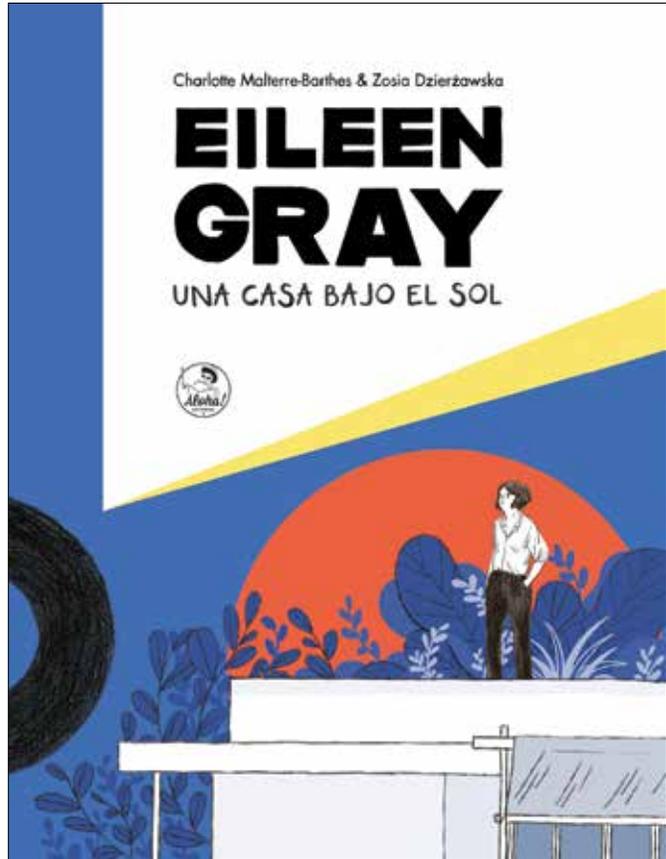


FIGURA 1. CUBIERTA DE LA NOVELA GRÁFICA *EILEEN GRAY: UNA CASA BAJO EL SOL*, DE CHARLOTTE MALTERRE-BARTHES Y ZOSIA DZIERŻAWSKA, 2020.

32. El original dice: «the project fits into pursuing a political agenda of exposing female designers' work and doing justice to their overlooked careers». Charlotte Malterre-Barthes, «A Militant Comic» (2022), consultado el 23 de febrero de 2023, <https://www.charlottesmalterrebarthes.com/practice/eileen-gray/>

Desde finales de la década de 1930 la E.1027 ha estado envuelta en una ardua polémica, generada a partir de que el propio Le Corbusier pintó varios murales en la casa de Gray, sin la autorización de la proyectista. En ese sentido, Malterre-Barthes y Dzierżawska también narran una historia que puede interpretarse como una *batalla por el género*.

En definitiva, tal como manifiesta una de sus autoras (Malterre-Barthes, s/f), *Una casa bajo el sol* se entiende como una acción que «encaja en una agenda política de exponer el trabajo de las diseñadoras y hacer justicia a sus carreras pasadas por alto» [mi

traducción].³² Al utilizarse como vehículo de militancia feminista, el cómic se alinea a una serie de investigaciones recientes que se enfocan en la sistemática desvalorización e invisibilización del trabajo femenino en las disciplinas del diseño y la arquitectura. Este fenómeno se ha dado en llamar *síndrome de Lilly Reich*, en reconocimiento a la diseñadora que compartió la autoría del Pabellón de Barcelona (entre otras obras) con Mies van der Rohe, pero cuya participación autoral no fue registrada por la historiografía sino varias décadas después de su muerte.

No obstante, este tipo de injusticias persiste en casos recientes, como el de la norteamericana Denise Scott Brown, excluida del Pritzker otorgado en 1991 a su socio y esposo, Robert Venturi; o el de la arquitecta británica Paty Hopkins, literalmente *borrada* de una fotografía, tomada en 2014, en la que posaba con Michael Hopkins y otros colegas varones. Estos ejemplos forman parte de una larga serie de mujeres que quedaron a la sombra de sus pares varones, por lo que sistemáticamente fueron opacadas, minimizadas o suprimidas de los relatos oficiales y de la Historia —con mayúscula— de la Arquitectura.

La argumentación de Colomina

A pesar de que la *historia* —con minúscula— que cuenta este cómic es muy conocida³³ y ha sido registrada en numerosos trabajos académicos,³⁴ la autora del guion ha reconocido que la novela gráfica está inspirada en el «polémico»³⁵ artículo académico «*Battle lines: E.1027*»³⁶ de la reconocida historiadora y crítica Beatriz Colomina.³⁷

Ese texto se centra en analizar y denunciar las acciones de Le Corbusier hacia la obra y la persona de Gray. Para conseguir ese objetivo Colomina encadena, en su argumentación, una serie de términos que, por distintas vías, denotan la gravedad del hecho narrado, y de forma elocuente establece una demoledora censura al propio Le Corbusier. Por ello, es necesario hacer una breve interpretación hermenéutica del texto de Colomina, para luego analizar su relación con la novela gráfica.

En primer lugar, Colomina califica la relación de Le Corbusier con la casa proyectada por Gray de «obsesiva» y la evalúa como una «compleja patología».³⁸ A medida que el texto avanza, la autora

33. Incluso existe un largometraje sobre esta historia: *The Price of Desire*, un film irlandés que fue estrenado en 2015 y estuvo dirigido por Mary McGuckian.

34. Antes del artículo de Beatriz Colomina el tema aparece mencionado en la biografía de Eileen Gray: Peter Adam, *Eileen Gray: Architect/Designer* (New York: Harry N. Abrams Inc, 1987). También fue analizado por el mismo autor en el artículo: Peter Adam, «Eileen Gray and Le Corbusier», *9H* (1989): 150–153. Con posterioridad al trabajo de Colomina, cabe destacar los estudios: Carlos Marcos, «Crítica de Género. E.1027: Eileen Gray vs. Le Corbusier en Cap Martin» (2011), consultado el 15 de marzo de 2023, https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/22344/1/Feminismos%2017_12.pdf y Katarina Bonnevier, «Un análisis queer de E.1027 de Eileen Gray», *Bitácora Arquitectura* 33 (2020): 86–97.

35. Si bien el artículo de Colomina no figura en la bibliografía citada en las páginas finales de *Una casa bajo el sol*, dicho trabajo es mencionado en la web oficial de Charlotte Malterre–Barthes como la principal inspiración para la escritura del cómic: «*sparked by a reading of Beatriz Colomina's contentious paper*» (Malterre–Barthes, «A Militant Comic», s/n).

define la intervención lecorbusiana como un «acto de vandalismo», una «mutilación»,³⁹ una «intrusión», una «ocupación»⁴⁰ y un «allanamiento de morada».⁴¹ Para cerrar el artículo culmina juzgándola como una «invasión» y una «acción colonizadora».⁴²

Es decir, en su crítica Colomina utiliza desde vocabulario clínico propio del diagnóstico de trastornos psicológicos, pasando por terminología legal con la que se definen delitos sobre la propiedad, para concluir con palabras que designan acciones bélicas y conquististas territoriales. Sin embargo, el término más contundente del artículo lo aporta el crítico Peter Adam. En una cita –interpolada por la autora– Adam sostiene que «fue una *violación*. Un compañero arquitecto, un hombre a quien ella admiraba, había mutilado su obra *sin su consentimiento*»⁴³ [las cursivas son mías].

En necesario que nos detengamos en el polisémico vocablo «violación», pues es importante entender las resonancias que el término adquiere en el texto analizado. En su última edición, el diccionario de la *Real Academia Española* (RAE) registra cuatro acepciones del verbo *violar*:

1. Infringir o quebrantar una ley, un tratado, un precepto, una promesa;
2. Tener acceso carnal con alguien en contra de su voluntad o cuando se halla privado de sentido o discernimiento;
3. Profanar un lugar sagrado, ejecutando en él ciertos actos determinados por el derecho canónico;
- y 4. Ajar o deslucir algo.⁴⁴

Sin duda, la acción de Le Corbusier no se corresponde con la primera de las acepciones. Si se respeta el sentido literal del término, el significado más adecuado es el de la cuarta acepción, aunque en sentido figurado también podría ser válida la tercera, si la interpretamos como una profanación. Sin embargo, al leer la palabra *violación* es inevitable que relacionemos el accionar de Le Corbusier con el delito sexual por antonomasia. Esta alusión se desprende del contexto discursivo en el que su autor utiliza el término, ya que en la siguiente oración Adam aclara que la «violación» fue cometida por «un hombre» y subraya que el acto se realizó «sin su consentimiento».⁴⁵

A partir de la cita de Adam, Colomina retoma el uso de dicho término cuando se refiere a la «violación de la casa y la identidad»⁴⁶ de Gray, aunque en este caso alude a un significado

36. Beatriz Colomina, «Battle lines: E.1027», *Culture, Theory and Critique* 39.1 (1996): 95–105.

37. Dicho texto posteriormente fue traducido al español por la propia autora, versión de la que proceden todas las citas de este artículo: Beatriz Colomina, «Frentes de batalla E.1027», *Zehar* 44 (2000): 20–25.

38. Colomina, «Frentes de batalla», 10.

39. Colomina, «Frentes de batalla», 10.

40. Colomina, «Frentes de batalla», 11.

41. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

42. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

43. Colomina, «Frentes de batalla», 10, citando a Adam, *Eileen Gray*.

44. Diccionario de la Real Academia Española. disponible en <https://www.rae.es/>

45. Colomina, «Frentes de batalla», 10, citando a Adam, *Eileen Gray*.

46. Colomina, «Frentes de batalla», 11.

más neutro, que se correspondería con la tercera acepción. No obstante, una página más adelante la autora reafirma la connotación presente en la cita de Adam, cuando se refiere a «la famosa fotografía de él *desnudo*, pintando uno de los murales»⁴⁷ [las cursivas son mías]. Sobre esa fotografía Colomina comenta, entre paréntesis: «hay que hacer notar que esta es la única imagen nudista de Le Corbusier de la que tenemos noticia. Que sea precisamente en esa *escena* es suficientemente elocuente»⁴⁸ [las cursivas son mías]. En definitiva, del texto podemos inferir que la casa es tratada como la *escena de un crimen* en donde se cometió una *simbólica violación*.

No obstante, el discurso condenatorio de Colomina no se limita a la realización de los murales, sino que se extrapola al *Cabanon*, construido por Le Corbusier en 1952 en un terreno aledaño, ubicado unos metros por encima de la E.1027. Nuevamente, las palabras de Colomina son elocuentes: «al imponer su visión desde arriba, [Le Corbusier] estableció su dominio sobre el lugar de la casa de Gray».⁴⁹ La ubicación elevada del *Cabanon* con respecto a la E.1027 permite interpretarlo como un dispositivo panóptico para vigilar y controlar,⁵⁰ por eso Colomina afirma: «no era más que una plataforma de observación, una especie de *caseta de perro guardián*»⁵¹ [las cursivas son mías].

A pesar de que la denuncia de Colomina está plenamente justificada, hay que señalar que sus persuasivas y elocuentes palabras pueden resultar sorprendentes —e incluso algo desproporcionadas— en ciertos pasajes del artículo. En ese sentido, el crítico Carlos Marcos ha planteado ciertos reparos sobre el exceso de interpretación generado en torno a este episodio (aunque sin referirse directamente al texto de Colomina) señalando la inconveniencia de utilizar

implicaciones psicoanalíticas que poco tienen que ver con la crítica de arquitectura y que —quizás por sus prejuicios ideológicos— caricaturizan la actitud de Le Corbusier y la polémica en torno a los frescos, perdiendo con ello la debida objetividad crítica.⁵²

Como veremos más adelante, uno de los aciertos de la novela gráfica radica en evitar dichos excesos de interpretación. En su lugar, las autoras adoptan una retórica narrativa y un estilo gráfico

47. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

48. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

49. Colomina, «Frentes de batalla», 10.

50. Michel Foucault, *Vigilar y castigar: en nacimiento de la prisión* (México: Siglo XXI, 1976).

51. Colomina, «Frentes de batalla», 10.

52. Marcos, «Crítica de género», 271.



FIGURA 2. LA MUERTE DE LE CORBUSIER. VERSIÓN DE VINCENT MAHÉ, 2015.

sugerente pero equilibrado. Eso se manifiesta desde las páginas iniciales, donde incluyen una dedicatoria que define el punto de vista asumido: «este libro está dedicado a las niñas, a las mujeres y a las abuelas, y a los hombres que las apoyan».⁵³ Dado que se trata de un trabajo de divulgación, las autoras adecuan su discurso a un tipo de lector muy distinto del del ámbito disciplinar al que se dirige el artículo académico de Colomina.

La traslación al cómic

Si bien es válido afirmar que la novela gráfica se basa en los mismos hechos que el artículo de Colomina, estos se presentan de manera muy diferente. *Una casa bajo el sol* comienza con un capítulo inicial –a modo de prólogo– llamado «El último baño», en donde se narra un suceso trágico ocurrido el 27 de agosto de 1965: el fallecimiento de Le Corbusier en la playa de Cap-Martin, a los pies de la E.1027. En cambio, Colomina menciona ese episodio al final de su texto –a modo de epílogo– en la segunda posdata: «el 26 [sic] de agosto de 1965 [...] Le Corbusier bajó de la E.1027 al mar y nadó hasta encontrar la muerte».⁵⁴

53. Malterre-Barthes y Dzierżawska, *Una casa bajo el sol*, 4.

54. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

En el artículo la muerte de Le Corbusier cierra la historia narrada, en cambio en la novela gráfica es el hecho catalizador para contar la historia de la E.1027. Esta inversión del orden narrativo resulta significativa, pues ofrece una nueva versión de

la historia en la que Eileen Gray pasa a ser la protagonista y Le Corbusier, un personaje secundario (como veremos más adelante).

Para entender mejor este cambio en el punto de vista narrativo resulta esclarecedor comparar el modo en que el mismo episodio es narrado en un cómic precedente; realizado en 2015 por el ilustrador francés Vincent Mahé⁵⁵ en conmemoración de los 50 años del fallecimiento de Le Corbusier (figura 2). En el relato de Mahé el momento trágico no se representa gráficamente, sino que queda datado en el texto y es aludido en el dibujo mediante una insinuante viñeta que muestra a Le Corbusier internándose en un plácido espejo de agua en el que se refleja un sol crepuscular. En definitiva, el dibujante apeló a una evidente simbología que busca romantizar la muerte del *Maestro*.

Tal como establece Alberto Bravo (2019), al igual que sucede con otros cómics sobre la vida y la obra de Le Corbusier, la biografía de Mahé nos ofrece un retrato fundamentalmente laudatorio, apoloético –casi hagiográfico–, que adolece de presentar una visión canónica y mitificada en la que

Le Corbusier encarna [...] una alegoría del héroe que asume la responsabilidad de ser el defensor de la esencia de la arquitectura moderna, un visionario adelantado a su tiempo.⁵⁶

En cambio, en *Una casa bajo el sol* (2020) el mismo episodio se narra como la mera desaparición de un hombre que es prácticamente *tragado por el mar* (figura 3). Este rotundo cambio en la forma de referir un hecho histórico permite despojar al relato de toda épica y solemnidad. De ese modo el capítulo inicial funciona como una *declaración de principios* en la que las autoras muestran a Le Corbusier como un simple mortal, lo que contribuye a bajarlo del pedestal de inobjetable héroe y máximo patriarca de la arquitectura moderna.

Para contarnos esa historia las autoras apelan a un dibujo sencillo, caracterizado por blandos trazos de lápiz carbón y leves lavados de acuarela de sosegados tonos pastel. Se trata de una apuesta estética que es propia del estilo de la ilustradora, vinculada a la realización de libros infantiles. La sensibilidad del relato gráfico ha sido resaltada por varios comentaristas de la obra. Como señala Jennifer Goff (comisaria de la colección

55. Vincent Mahé, «Le Corbusier. Le bâtisseur du XXe siècle», *Télérama-hors-série* 195 (2015).

56. Alberto Bravo, «Tebeos sobre Le Corbusier. Cinco historietas gráficas sobre su vida y obra. Sobre el personaje (1/2)», *EGA*, 24–36 (2019), 180.

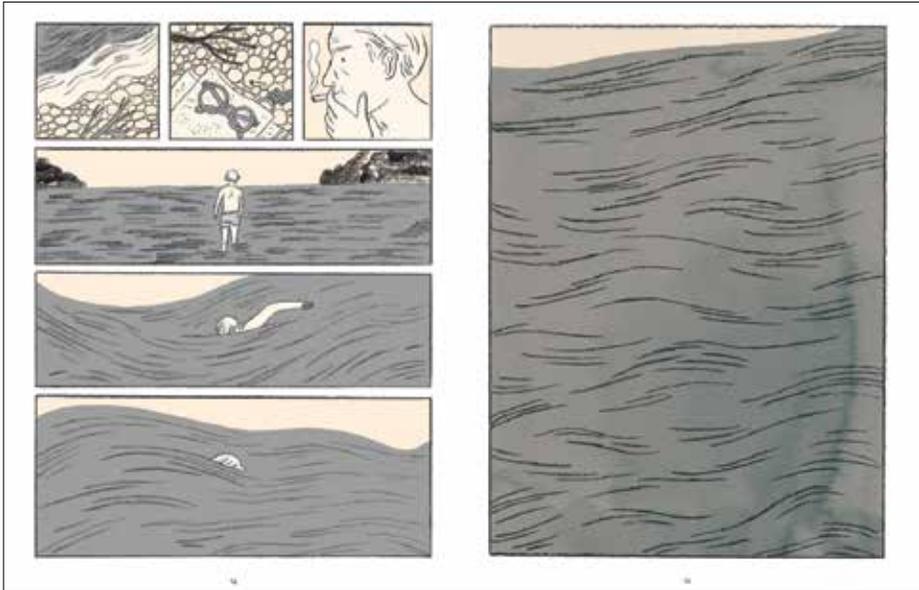


FIGURA 3. LA MUERTE DE LE CORBUSIER. VERSIÓN DE CHARLOTTE MALTERRE-BARTHES Y ZOSIA DZIERŻAWSKA, 2020.

57. Jennifer Goff, «Prólogo» en Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska, *Eileen Gray: una casa bajo el sol* (Madrid: Aloha, 2020), 2-3.

58. Nuria Moliner, «Prólogo» en Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska, *Eileen Gray: una casa bajo el sol* (Madrid: Aloha, 2020), 9.

59. Filler citado en Malterre-Barthes, «A Militant Comic», s/n). Texto original en inglés: «written with sensitivity and tact by the French architect Charlotte Malterre-Barthes and illustrated with complementary wistfulness by the Polish graphic artist».

Eileen Gray en el Museo Nacional de Irlanda) en el primer prólogo del libro, esta sensibilidad se materializa «a través de sorprendentes y conmovedoras ilustraciones».⁵⁷ Algo similar escribe la arquitecta e investigadora Nuria Moliner, en el segundo prólogo, al referirse a los «trazos sensibles y conmovedores»⁵⁸ de la artista polaca. Por su parte el crítico Martin Filler señala que el cómic fue «escrito con sensibilidad y tacto [...] e ilustrado con melancolía complementaria».⁵⁹

Temporalidad del cómic

La extrema sencillez de los dibujos tiene como contraparte una compleja estructura narrativa, en la que se combinan los diferentes tiempos de la historia. Siguiendo la metodología que el narratólogo Gérard Genette propone en su obra paradigmática *Figuras III*,⁶⁰ podemos establecer que la temporalidad de este cómic



FIGURA 4. PORTADILLAS DE LOS CAPÍTULO ANALÉPTICOS Y PROLÉPTICOS (PP. 13, 33, 47, 61, 83, 129).

está organizada según una *estructura anacrónica*, en la que existen varios saltos temporales, tanto al pasado (analepsis)⁶¹ como al futuro (prolepsis).⁶²

A partir del capítulo que cuenta la muerte de Le Corbusier, el relato puede ser entendido como un largo *racconto* que se desarrolla durante los meses del verano (de julio a octubre) de 1933. Ese largo *racconto* está rítmicamente pautado por cuatro analepsis que nos transportan a distintos momentos de la vida de la protagonista (figura 4). Las analepsis dan lugar a cuatro capítulos biográficos en los que secuencialmente se evoca: su infancia («La pequeña Eileen», año 1888), su formación en el arte del lacado («Enamorada del lacado», año 1905), su trabajo como diseñadora de muebles («Jean Desert», año 1922) y el comienzo de su relación sentimental con Jean Badovici («Eileen y Jean», año 1923).

No obstante, además de narrar acontecimientos que ocurrieron antes de 1933, la estructura anacrónica permite interpolar

60. Gérard Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989).

61. La *analepsis* –también conocida como retrospectiva (en literatura) o *flashback* (en el medio cinematográfico)– es un recurso narrativo que implica una vuelta al pasado. Genette propone dos tipos de analepsis: la interna y la externa. En este caso se trata de una *analepsis externa*, pues la narración se retrotrae a un momento temporal anterior al comienzo del relato.

62. En la terminología de Genette la *prolepsis* (también es conocida como *flashforward*) implica una narración de acontecimientos futuros.

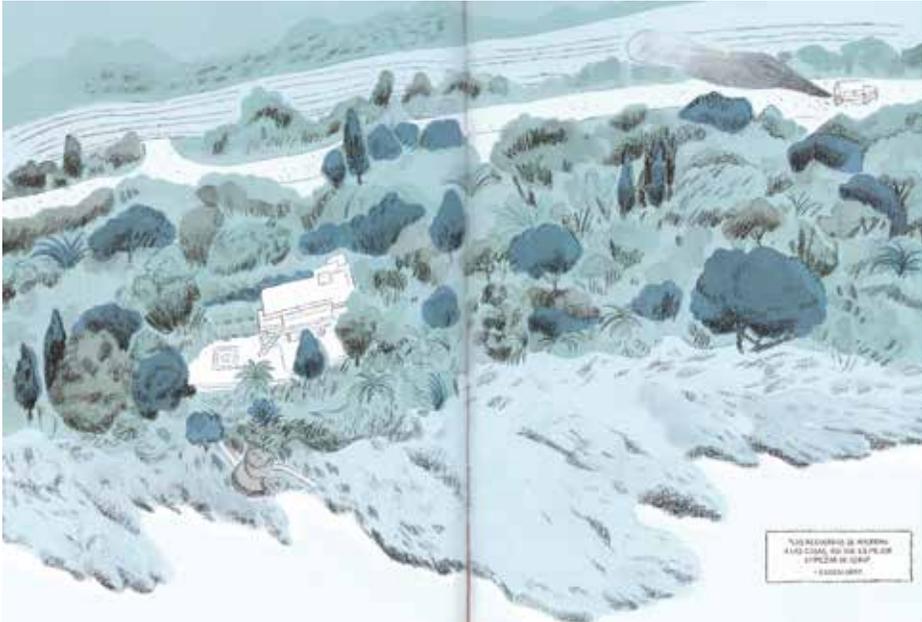


FIGURA 5. LA DOBLE PÁGINA QUE CIERRA EL RELATO: LA PARTIDA FINAL DE EILEEN GRAY (PP. 148-149).

63. Los conceptos clásicos de *nudo* (complicación) y *desenlace* (resolución) proceden de la *Poética* aristotélica. Aristóteles, *Poética* (Buenos Aires, Editorial Gradifco, 2007), 91-93.

64. Una *apoyatura* (también llamada *cartucho*) consiste en una «cápsula inserta en una viñeta [...] cuyo texto inscrito cumple la función de aclarar o explicar el contenido de la imagen [o el] comentario del narrador». Luis Gasca y Román Gubern, *El discurso del cómic* (Madrid: Cátedra, 1994), 412.

el capítulo «Los murales». Esto se produce mediante un salto temporal que nos lleva a 1938, lo que implica una *prolepsis* con respecto al decurso del verano de 1933. Por lo tanto, en lugar de apelar al clásico esquema aristotélico⁶³ de tres actos —que actualmente se definen como planteamiento, nudo y desenlace—, el episodio de los murales (capítulo en el que se desarrolla el *nudo* de la historia) queda encapsulado y aislado del resto del relato. La estrategia del anacronismo resulta fundamental en este capítulo. Si el relato se desarrollase en orden cronológico, el episodio final sería protagonizado por Le Corbusier y Gray desaparecida de la escena. En cambio, mediante este recurso es Gray quien cierra el relato. En una doble página vemos la casa (en la página izquierda) y un auto que se aleja (en la página derecha) (figura 5). A pie de página una *apoyatura*⁶⁴ con una cita ilustra la capacidad de resiliencia de Gray: «los recuerdos se aferran a las cosas, así que es mejor empezar de cero».⁶⁵



FIGURA 7. LA PERFORMANCE PICTÓRICA DE LE CORBUSIER. CAPÍTULO «LOS MURALES» (PP. 134-135).

67. Aristóteles nos dice que la peripecia «es un cambio en la acción por medio de la cual esta se orienta en el sentido opuesto al que venía desarrollándose». Aristóteles, *Poética*, 71.

68. En la terminología del cómic se denomina *gutters* (o calles) a los espacios interviñetas.

capítulo —que narra la principal peripecia⁶⁷ del relato—, el predominio de una paleta monocromática de grises y azules oscuros nos indica que lo acontecido transcurre durante una noche (figura 6). La inherente oscuridad nocturna aparece aquí subrayada por *gutters*⁶⁸ generados a través de un rayado de trazos negros, gruesos y algo desprolijos —casi lacerantes—realizados mediante lápiz carbón. Esta rústica textura funciona como fondo de unas viñetas en las que vemos cómo el Maestro se desviste y se prepara para pintar los murales. En definitiva, la oscuridad adquiere aquí un significado simbólico que busca reflejar la infausta intervención de Le Corbusier.

No obstante, el color adquiere un nuevo protagonismo en la siguiente escena, donde se narra la *performance* artística de Le Corbusier. El *modus operandi* pictórico se nos presenta en una única ilustración que ocupa una doble página (figura 7). En este díptico la irrupción de los murales cambia abruptamente la austera estética de suaves colores acuarelados utilizada hasta ese momento.

Sin llegar a ser estridente, esta nueva paleta genera un fuerte contraste cromático con los dibujos anteriores. De este modo, la doble página rompe con el sosegado estilo gráfico del cómic para plasmar lo que a la larga supone el momento más traumático de la historia relatada.

Por otro lado, el color es un elemento muy significativo en los murales. Según Carlos Marcos, la agresión proferida por Le Corbusier no radica solamente en el hecho de que los murales se hiciesen sin el consentimiento de la proyectista, sino en que por su carácter figurativo el arte lecorbusiano no comulga con la arquitectura de la casa.

Si se observa el contenido geometrismo del diseño de Gray es evidente que, desde un punto de vista exclusivamente estético, el figurativismo –aun siendo de carácter abstractivo–, el tratamiento cromático y la potencia formal de los frescos poco o nada tienen que ver con la pureza y sencillez formal de la E.1027.⁶⁹

En definitiva, al entender la casa como un mero *lienzo disponible*, Le Corbusier desvirtúa el espacio proyectado por Gray, atentando contra la integralidad de la obra. No obstante, las fotos en blanco y negro (publicadas en revistas de la época en que se pintaron los murales) no permiten apreciar el excesivo contraste cromático generado por la paleta lecorbusiana. Por ello, el uso del color es un vehículo estratégico para expresarlo en el cómic.

La inadecuación de la intervención pictórica con respecto al proyecto arquitectónico se ilustra de manera contundente en dos dobles páginas. En la primera (datada en 1938 mediante una apoyatura) aparece uno de los murales terminados, mientras que en la segunda (datada en octubre de 1933) se restituye el aspecto original de ese espacio mediante una analepsis –que, nuevamente, funciona como una forma de *justicia poética*– (figura 8).

A modo de epílogo

Desde una mirada declaradamente feminista, la novela gráfica *Una casa bajo el sol* pone en evidencia la traición personal y el agravio profesional que supusieron para Eileen Gray los murales realizados por Le Corbusier. Pero sobre todo, este ensayo gráfico propone

69. Marcos, «Crítica de Género», 274.

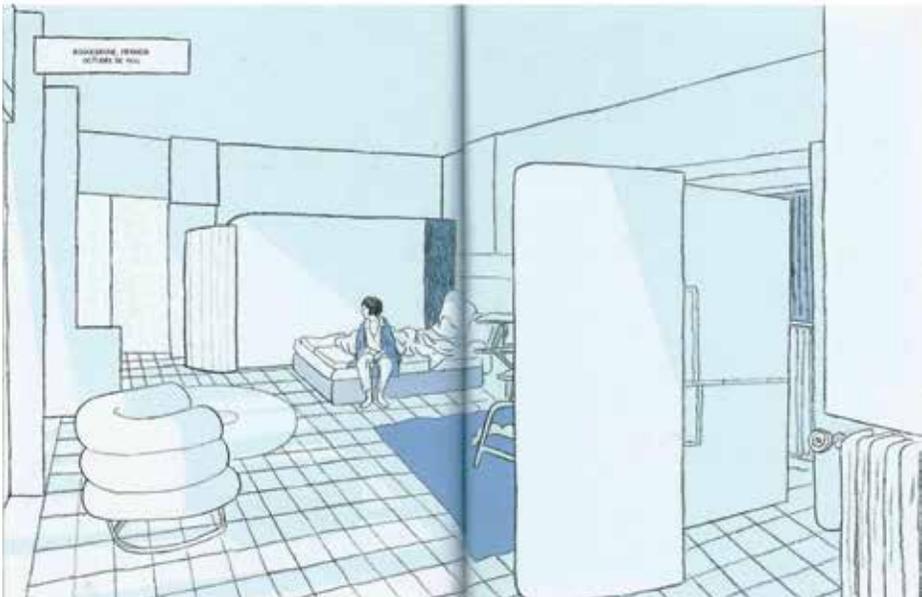


FIGURA 8. DOS DOBLES PÁGINAS DE UNA CASA BAJO EL SOL (PP. 136-137 Y 142-143).

recuperar la figura de Gray, una diseñadora cuya obra arquitectónica permaneció, por muchos años, prácticamente ignorada por la historiografía de la arquitectura moderna. Para ello, las autoras realizan una doble adaptación del artículo de Colomina. Por un lado, se trata de un cambio de *formato* que implica la traslación de un texto a una novela gráfica. Por otro lado, se lleva a cabo un cambio de *género discursivo* que supone la adecuación de una argumentación académica al de una narración de carácter divulgativo, dirigida a un público mucho más amplio.

En relación con la estructura narrativa, el hecho de comenzar por el episodio del ahogamiento permite desplazar el eje de la historia. Si el artículo tiene como protagonista a Le Corbusier y se centra en la realización de los murales, el cómic es protagonizado por Gray y la narración está centrada en el diseño de su casa. Este desplazamiento conlleva un cambio de acento mediante el cual la denuncia del agresor cede espacio a la vindicación de la agredida.

La historia narrada comienza con el «último baño» de Le Corbusier y se cierra con el último día que Eileen Gray pasa en la E.1027. Dicho cierre permite que el nudo del relato se desplace hacia el final de la historia, de modo que el conflicto queda planteado pero no se resuelve. Con ese desplazamiento las autoras eluden el problema de presentar a la protagonista como una víctima, sustituyendo la pasividad de la derrota por una demostración de resiliencia.⁷⁰ Ese cambio da lugar a un retrato intimista, a un drama humano. Por eso la adopción de un tipo de dibujo delicado, inocente –y casi infantil– para plasmarlo. Al igual que los dibujos de la ilustradora polaca, el guion de la arquitecta francesa se define por una mirada de aristas suavizadas. Aunque no minimiza ni perdona el agravio, se distancia notoriamente del tono de denuncia de Beatriz Colomina. Desde una mirada feminista, el cómic apela a un activismo que no peca de fundamentalismo, lo que da lugar a una narración que celebra las ideas creativas y los logros de Gray, sin victimizarla y evitando tratarla con condescendencia.

El cómic, como un lenguaje híbrido que combina imagen y texto, es un medio que *muestra* además de *decir*.⁷¹ Apelando a Gérard Genette⁷², podemos decir que es *mimesis* (*showing*) además de *diégesis* (*telling*). Es por eso que permite sustituir las expresiones retóricas que verbalizan la violencia del acto cometido (recursos que Colomina usa con maestría en su artículo) por imágenes

70. Hay que destacar que en los años que median entre la publicación original del artículo (1996, en la versión en inglés) y la publicación de la novela gráfica (2020) se ha registrado un mayor reconocimiento académico y crítico a la figura de Eileen Gray. También es necesario señalar que se trata de un muy diferente momento histórico y cultural de la continuada lucha del feminismo.

71. Edward Muñoz, «El cómic como lenguaje visual híbrido y su vigencia en la era digital contemporánea», *CuCo, Cuadernos de cómic*, 8 (2017), 7–30.

72. Gérard Genette, *Figuras III*.

que la aluden de forma más o menos directa. En este caso, las autoras consiguen sugerir esa violencia mediante las posibilidades expresivas del dibujo y la estructura gráfica de las páginas (viñetas, fondos, *gutters*), y, sobre todo, a través de un meditado y contenido uso del color.

Fuente de las imágenes

- 1-8. Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska, *Eileen Gray: una casa bajo el sol* (Madrid: Aloha, 2020).
2. Vincent Mahé, «Le Corbusier. Le bâtisseur du xxe siècle», Téléramahors-série 195 (2015).