

Las ciudades oscuras

El formato como estímulo creativo y refuerzo de la ficción

Jordi Canyissà

Recibido: 15.05.2021 — Aceptado: 10.06.2021

Titre / Title / Titolo

Les Cités Obscures: le format comme stimulus créatif et renforcement de la fiction

Les Cités Obscures: format as creative stimulus and reinforcement of fiction

Les Cités Obscures: il formato come stimolo creativo e rafforzamento della fiction

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Desde su aparición en 1983, *Les Cités Obscures*, de Schuiten y Peeters, se ha convertido en una de las series más estimulantes del cómic europeo contemporáneo. Este artículo estudia la saga desde el punto de vista de su materialidad, analizando la diversidad de formatos utilizados por sus autores y mostrando un impacto que actúa en una doble dirección: un formato que en ocasiones condiciona el contenido de la obra y un contenido que a veces determina el formato de la ficción. Schuiten y Peeters demuestran que si el soporte se utiliza con habilidad es posible alcanzar nuevas cotas expresivas. En primer lugar, analizaremos cómo los autores han utilizado los dos soportes clásicos de las historietas europeas (la revista y el álbum) y cómo se han adaptado a ellos para ofrecer versiones distintas de una misma obra. En segundo lugar, estudiaremos cómo la pluralidad de formatos aumenta conforme los autores ganan prestigio y pueden buscar propuestas más atrevidas como álbumes a tamaño gigante o libros ilustrados. En tercer y último lugar, abordaremos cómo esa preocupación por el formato acaba por superar el ámbito de lo impreso (el propio del cómic) y se traslada a otros medios expandiendo con ello el mundo de las *Cités Obscures* en una página web pionera en su época, un DVD, conferencias, exposiciones e incluso remodelaciones arquitectónicas que incorporan la realidad como una puerta de entrada al universo de la ficción borrando así las fronteras entre lo real y lo imaginario.

Depuis sa parution l'année 1983, *Les Cités Obscures*, de Schuiten et Peeters, est devenue l'une des séries les plus stimulantes de la bande dessinée européenne contemporaine. Cet article étudie la saga du point de vue de sa matérialité, en analysant la diversité des formats utilisés par ses auteurs, montrant que l'impact du format agit dans deux directions : un format qui conditionne quelquefois le contenu de l'œuvre et un contenu qui parfois

détermine le format de la fiction. Schuiten et Peeters montrent que si le support est utilisé habilement, il est possible d'atteindre de nouveaux sommets d'expression. Primo, nous analyserons comment les auteurs ont utilisé les deux supports classiques de la bande dessinée européenne (le magazine et l'album) et comment ils s'y sont adaptés pour proposer différentes versions d'une même œuvre. Secundo, nous étudierons comment la pluralité des formats augmente à mesure que les auteurs gagnent en prestige et peuvent rechercher des propositions plus audacieuses telles que des albums en grand format ou des livres illustrés. Et tertio, nous aborderons comment ce souci du format finit par dépasser le domaine de l'imprimé (support traditionnel de la BD) et se transfère sur d'autres médias, élargissant ainsi le monde des *Cités Obscures* dans un site d'Internet pionnier dans son temps, un DVD, des conférences, des expositions et même des rénovations architecturales qui intègrent le réel comme porte d'entrée vers l'univers de la fiction, brouillant les frontières entre le réel et l'imaginaire.

Since its appearance in 1983, Schuiten's and Peeters' *Les Cités Obscures* has become one of the most stimulating series in contemporary European comics. This article studies the saga in relations with its materiality by examining the multiplicity of formats used by the authors and by pointing to two-tiered implications: sometimes the format determines the content of the fictional work, at other times it is the content that constraints and shapes the format of the fiction. Schuiten and Peeters show that, if support is used skilfully, it is possible to reach new heights of expression. We first analyze how the authors have used the two traditional formats of European comics (magazines and albums) and how the very materiality of the medium has led them to present different versions of the work. Secondly we study how the multiplicity of formats increases with the rising of the authors' prestige, which allows them to make more challenging creative efforts such as with giant-size albums or illustrated books. Thirdly and lastly, we will point to how the authors' concern with format ends up exceeding the dimension of the printed page (the comic strip's traditional form of expression) and spills over to other media: it expands the world of the *Cités Obscures* in a pioneering website, a DVD, conferences, exhibitions and also some architectural renovations integrating reality as a gateway to the universe of fiction, thus blurring the boundaries between the real and the fictive.

Dalla sua apparizione nel 1983 *Les Cités Obscures* di Schuiten e Peeters è diventata una delle serie più stimolanti del fumetto europeo contemporaneo. Questo articolo studia la saga dal punto di vista della sua materialità, analizzando la diversità dei formati utilizzati dagli autori e mostrando un impatto in due direzioni: a volte il formato condiziona il contenuto dell'opera, altre volte è il contenuto che determina il formato della storia. Schuiten e Peeters mostrano che è possibile raggiungere nuove vette espressive mediante l'abile uso della materialità del formato. In primo luogo, analizzeremo come gli autori hanno utilizzato i due formati classici del fumetto europeo (la rivista e l'album) e come si sono adattati ad essi per offrire versioni diverse della stessa opera. In secondo luogo, studieremo come la pluralità dei formati aumenta con l'aumentare del prestigio degli autori, il che li conduce a proposte più audaci come l'album di grandi dimensioni o il libro illustrato. In terzo, e ultimo, luogo, tratteremo come tale preoccupazione porta gli autori a superare l'ambito della pagina stampata (proprio del fumetto tradizionale) e ad intervenire con altri media, espandendo così il mondo delle *Cités Obscures* con un sito web pionieristico per il suo tempo, un DVD, conferenze, mostre e anche con ristrutturazioni architettoniche che incorporano la realtà come porta d'ingresso all'universo della fiction, sfumando così i confini tra il reale e l'immaginario.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Les Cités Obscures, Schuiten y Peters, cómic europeo.

Les Cités Obscures, Schuiten et Peters, bande dessinée européenne.

Les Cités Obscures, Schuiten and Peters, European comic.

Les Cités Obscures, Schuiten e Peters, fumetto europeo.

Pocas historietas se prestan tan claramente a ser analizadas como *Las ciudades oscuras*, de François Schuiten y Benoît Peeters, una fábula distópica sobre un mundo paralelo al nuestro pero con problemáticas muy cercanas, como la tiranía, las falsas apariencias o el desarrollo urbanístico descontrolado. Pocas se prestan tan explícitamente a ser estudiadas con detalle, a bucear en ellas buscando un significado que tal vez se escapó en la primera lectura, como si este ejercicio formara parte de la propia experiencia lectora. Dos razones justifican esta práctica. Por una parte, las múltiples referencias literarias y estéticas que contiene la serie de manera más o menos velada; por otra, el que los propios autores fomenten esta lectura en clave de desafío intelectual, en especial Peeters, discípulo del semiólogo Roland Barthes y que ha publicado minuciosos ensayos sobre la obra de Hergé o de Töpffer. Habiendo analizado con finura obras ajenas es lógico indagar con el mismo afán en las suyas propias. Parece casi una invitación.

Sin embargo, este texto no pretende profundizar en el significado de esta obra sino analizarla desde el punto de vista de su formato. En concreto, estudiaremos cómo los cómics de esta saga han adoptado formatos cada vez más variados y cómo sus creadores han usado esta variedad formal como estímulo creativo, como recurso expresivo y como un potente mecanismo para reforzar la credibilidad de la ficción. De una manera natural han prolongado aquello que idearon en sus cómics y lo han extendido a novelas, álbumes ilustrados, guías de viaje, falsos documentales, conferencias-espectáculo y hasta reformas arquitectónicas que establecen un sugerente camino de ida y vuelta entre lo real y lo imaginado, de tal manera que esta variedad de formatos contribuye a dar crédito a los relatos.

Este análisis parece especialmente oportuno tras la publicación de la edición integral en francés de *Las ciudades oscuras* y del anuncio, por parte de Schuiten, de abandonar la práctica de la historieta; dos noticias que permiten considerar la serie de cómics como cerrada.

De la revista al álbum

Durante años, muchos historietistas francófonos se enfrentaron a un desafío relacionado con el formato: el que sus historietas se publicaran primero en revistas (o diarios) y luego en álbumes. Ese cambio de soporte alteraba la lectura y la percepción de la obra. Lo que era acertado en un sitio podía ser desastroso en el otro. Los vaivenes de las obras de Hergé o Franquin al transitar de un soporte a otro certifican la importancia de adaptarse al formato de publicación porque el cómic no es ajeno al formato que lo acoge, todo lo contrario: la recepción del lector está condicionada por el tamaño de reproducción, el efecto de la doble plancha o la sorpresa que se desvela tras girar una página. El paso de la revista al álbum fue también el primer desafío *formal* de Schuiten y Peeters.

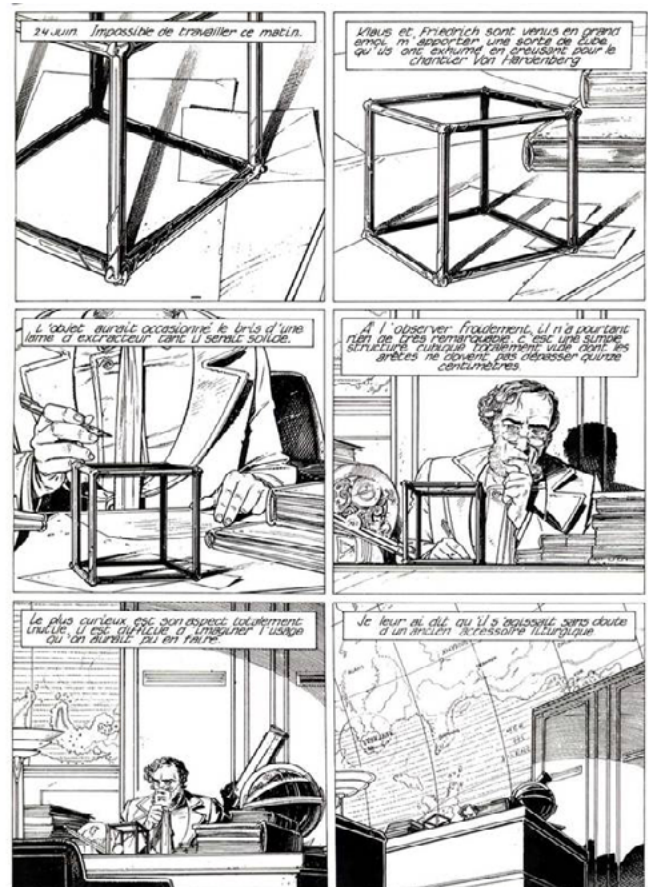
En junio de 1982, el número 53 de la revista *À Suivre* editada por Casterman publica las nueve páginas iniciales del primer trabajo de Schuiten y Peeters, *Las murallas de Samaris*, una historia sobre el engaño y las falsas apariencias con reminiscencias a *La invención de Morel* de Bioy Casares. En esa época, el formato revista tiene todavía un rol importante en el mercado de la historieta francófona y así lo reconoce Benoît Peeters al recordar su debut: «Entrar en (*À Suivre*) suponía entonces trabajar prioritariamente para la revista mensual, el libro no era sino una perspectiva lejana» (105).

Casterman les ofreció dos alternativas: o bien una obra en blanco y negro de paginación libre o bien en color pero limitada a 44 páginas, el formato canónico de la *bande dessinée*. Se impuso la segunda opción, más prudente para dos debutantes, pero años después Peeters lo lamentará y reconocerá que esa historia no resulta del todo lograda, en parte, por la reducida paginación: «Nos han faltado veinte páginas» (Smolderen, 20). A modo de consolación, a partir de 1988 se añaden dos páginas en el desenlace, aunque el resultado sigue sin ser el deseado por sus autores y en sucesivas entrevistas reconocerán haber especulado con la idea de rehacer ese tomo con total libertad. «*Las murallas de Samaris*

es un álbum que nos deja algunos remordimientos. El tema es muy bello, sin duda el más potente de la serie, pero de alguna manera lo hemos sacrificado», confiesa Schuiten (Smolderen, 19).

Sin embargo, la experiencia sirve para enfocar de una manera muy distinta la segunda aventura, *La fiebre de Urbicande*. Y el formato vuelve a tener una importancia capital. Se impone la decisión de superar las 44 páginas y se decide que la prepublicación en revista se hará en seis entregas que constituirán «una verdadera unidad narrativa, un capítulo en toda regla» (Peeters, 106). Acostumbrados a la novela gráfica esto puede parecer hoy una anécdota pero en esos años la división de un cómic en capítulos resultaba aún atrevido.

Como consecuencia del aumento de páginas la editorial les obliga a prescindir del color. Así, la versión



17

La fiebre de Urbicande (1985)

que empieza a publicarse en septiembre de 1983 será en blanco y negro, aunque ya se habían coloreado las primeras 20 planchas. No es raro pues que Schuiten explique luego que en esa historieta hay «una especie de nostalgia del color» (V. Peeters) porque hubo que renunciar al él, porque no fue un trabajo pensado en blanco y negro como otros que vendrán más adelante. Y por eso tampoco debe sorprender que en 2020 se publicara una versión en color de Jack Durieux, supervisada muy de cerca por los dos artistas, en la que gracias al uso del ordenador –impensable dos décadas atrás– se retrabaja hasta el trazo negro del dibujante. Las dos ediciones ofrecen sensaciones distintas al ser leídas: la inicial acentúa la frialdad y la deriva fascista del gobierno de Urbicande; la más actual subraya las conexiones con el universo art déco gracias a un color inspirado en los papeles pintados de una época en la que arquitectura y decoración iban de la mano.

La fiebre de Urbicande arranca con la aparición, sobre la mesa del arquitecto Eugen Robick, de un cubo que poco a poco va creciendo y extendiéndose por la ciudad hasta formar una red ingobernable que altera por completo la vida de los ciudadanos y de las autoridades. Un tema que parece prefigurar la brusca y revolucionaria irrupción años más tarde de otra red, internet, y hasta la propia expansión y ramificación de *Las ciudades oscuras* en los años que vendrán.

La división en seis capítulos evoca las seis caras de un cubo del mismo modo que lo hacen las seis viñetas cuadradas de la primera página del cómic, un dispositivo reticular que se repite en la última, formando un eco difícil de apreciar en una publicación seriada pero bastante evidente en un volumen unitario. A diferencia de la anterior entrega, los autores enfocarán la recopilación de estas páginas en álbum como un trabajo nuevo, conscientes de que el cambio de formato permite contemplar nuevas posibilidades expresivas.

En el álbum publicado en 1985, los seis capítulos se acompañan de otras tantas portadillas numeradas más dos que, sin numerar, abren y cierran el volumen. Estas ocho imágenes configuran una secuencia que resume o prefigura una parte importante del relato y alude al

aspecto del cuaderno en el que escribe Robick, aunque la conexión con ese elemento físico de la ficción no se aplica a la portada o a la contraportada del álbum, que forman parte de eso que algunos teóricos llaman perigrafía (Baetens y Lefèvre, 75). Lo cierto –ya que hablamos de cuestiones de formato– es que Schuiten y Peeters nunca han llevado su exploración formal hasta la perigrafía, a diferencia de lo que sí hizo el primero, junto con su hermano Luc, con el álbum *Nogegon*, cuya simetría abarcaba incluso la portada y la contraportada.

La edición en álbum no empieza con las seis viñetas ya comentadas sino con una carta de Eugen Robick dirigida a las autoridades de la ciudad en la que lamenta la paralización de su proyecto de reforma urbanística. Esta carta no es una simple presentación del protagonista sino que por su formalidad y su estética se convierte en un artefacto que refuerza la credibilidad la ficción: con su aspecto de documento oficial quiere potenciar el efecto de suspensión de la incredulidad que requiere toda obra imaginada. Y esa reproducción de la carta era imposible en una revista destinada a publicar páginas de historieta.

El tercer episodio de la serie, *La torre*, será el primero concebido en blanco y negro. Aunque de hecho no sea solo en blanco y negro. También aquí el formato de impresión condiciona el cómic, en este caso porque las viñetas en color que salpican el álbum deben aparecer en algunas páginas concretas para coincidir con los pliegos de imprenta destinados a reproducir color y así no aumentar el coste de impresión en exceso. Dicho de otra manera, los cuadernillos que conforman el libro marcan el desarrollo de la ficción.

La aventura se adentra en el mito fundacional de *Las ciudades oscuras* pues narra el hecho más lejano de este universo, la historia de Giovanni, un guardia que debe abandonar su puesto de vigilancia y al hacerlo descubrirá una realidad que le era desconocida. La trama es una de las más inspiradoras de la saga y combina referencias que van de Kafka (*El castillo*) a los grabados de Piranesi (*Carverri d'Invenzione*) pasando por el Orson Welles de *Campanadas a medianoche* o las máquinas de Leonardo da Vinci.

Las portadillas de *La torre* remiten a las novelas de los siglos XVII y XVIII, con sus páginas liminares que adelantan –de forma irónica– los acontecimientos que serán relatados a continuación. El álbum se acerca a la estética que las obras de Jules Verne tuvieron en las ediciones Hetzel, con unas llamativas cubiertas y frontispicios ornamentados. «*La fiebre de Urbicande* y *La torre*, en su organización material, no dejan de jugar con la idea del libro y de someterla a una *mise en abyme*», reconoce Benoît Peeters (108). En cierta manera, sus autores cierran aquí una primera etapa en cuanto al formato de publicación y se disponen a abrir otra, más ambiciosa.

Pero antes de abordarla, vale la pena recordar que en esos años el mercado franco-belga vivió un auténtico fenómeno de ventas con la adaptación de álbumes de tamaño estándar a libros de bolsillo, una operación que implicaba recortar viñetas y cambiar por completo el diseño de cada página, algo que Schuiten y Peeters nunca aceptaron. El primero lo justificaba con palabras muy pertinentes para lo que aquí tratamos: «Solo aceptaría ser editado en formato bolsillo a condición de vigilar muy estrechamente el remontado de viñetas, de redibujar algunas, etc. Lo ideal sería ocuparme de todo, porque considero que hay que repensar completamente el trabajo en función de este formato» (Ciment, 100). Tiempo después, Peeters criticaría con vehemencia los «trapicheos» que implican estas adaptaciones y hasta sugería confrontar las dos versiones de este tipo de álbumes para descubrir «cuál es el campo de acción específico de la historieta» (Jans y Douvry, 67).

Del álbum a los álbumes

En 1987 *La Torre* se edita como álbum. Su lanzamiento coincide con la publicación de *El archivista*, una pieza fundamental en el proceso de mutación de formatos que acompaña al desarrollo la serie. *El archivista* nos acerca al informe que Isidore Louis redacta sobre unos casos de supersticiones ocurridos en varios lugares del mundo oscuro. Por primera vez se establecen relaciones entre las ciudades vistas en los episodios anteriores (Sa-

maris, Xhystos, Urbicande), se avanzan datos de otras que vendrán (Armilia, Phary, Brüssel) y se cohesionan el universo de *Las ciudades oscuras*. A la vez, el libro evoca a Jorge Luis Borges y en concreto a su relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. «Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas». La cita es del cuento de Borges pero bien pudiéramos haberla encontrado en las páginas de *El archivista*.

Esta historia es además un homenaje a las bibliotecas y al libro como objeto, como lo demuestra que en su edición original tuviera un imponente formato de 30 por 40 centímetros (casi el doble que un álbum franco-belga al uso). Ese tamaño gigante lo emparenta con los enormes volúmenes que aparecen en la portada del cómic, como si el libro que el lector tiene en sus manos fuera uno tomo sacado directamente de ahí, como si en sus dimensiones inverosímiles estuviera la prueba de su autenticidad, de su procedencia de ese mundo extraño. Podemos interpretar que Schuiten y Peeters usan el formato como una pieza de convicción, como una prueba física de la existencia de su creación; un asunto central en los proyectos que seguirán. *El archivista* abandona el formato clásico del cómic para mutar en algo híbrido –en realidad el cómic es híbrido y flexible por naturaleza– que no solo prolonga la ficción sino que la refuerza y la hace casi tangible. Para ser creíbles, las ficciones distópicas deben fundamentarse aún con más firmeza que las demás, por eso es normal que el relato utópico esté «envuelto dentro de un dispositivo que busca conferirle credibilidad» (Atallah y Rosset, 21). Ese dispositivo suele encontrarse dentro de la propia obra –al justificar cómo se ha descubierto ese insólito territorio– pero Schuiten y Peeters extienden esa prueba al formato de la ficción. El formato es un mecanismo que refuerza la credibilidad.

En su inicio, *El archivista* debía de ser simplemente un álbum-poster para recopilar ilustraciones de François Schuiten creadas para distintos encargos. Pero los autores decidieron articular esas imágenes dispersas y darles un nuevo sentido dentro de una narración que las sostuviera. En este caso, es el formato lo que esti-

mula el nacimiento a obra. Las ilustraciones en color aparecen en las páginas impares del libro (a la derecha) mientras que en las pares se añaden viñetas en blanco y negro acompañadas de un texto del archivista que es el informe que va elaborando. Las viñetas forman una continuidad clara pues mantienen el mismo encuadre y retratan el ensimismamiento del protagonista cada vez más desbordado por información que va acumulando. En el epílogo, el caso aparece como «archivado» con un sello oficial que lo cierra de manera contundente.

Se trata de uno de los relatos más hipnóticos de la serie y a ello contribuye de manera determinante el formato, que permite una experiencia lectora amplificada. Prueba de ello es que cuando el álbum se reeditó años más tarde con una medida digamos clásica –y con el añadido de algunas páginas en forma de cómic– transmitía una sensación distinta y no precisamente mejor. El libro había perdido parte de su alma al dejar de ser un objeto que cuenta algo.

Podríamos decir que el aspecto del siguiente título, *La ruta de Armilia* (1988), está más cerca del relato ilustrado que del cómic tradicional si no fuera porque el cómic –ha quedado claro ya– no se reduce a la clásica disposición de viñetas sobre la página que tienen sus obras más populares. Una vez más, Schuiten y Peeters combinan páginas creadas para la ocasión con imágenes preexistentes –invirtiendo así el rol clásico del guionista, que de nuevo interviene cuando las imágenes ya están dibujadas– y ensayan distintas fórmulas de narración secuencial y de complementariedad entre texto e imagen. La coexistencia de dos modelos narrativos (el del cómic tradicional y ese otro más cercano al cuento) logra establecer dos planos en el relato y reservar el segundo a una especie de diario supuestamente escrito de puño y letra por el niño protagonista. Una vez más, el cómic explota su capacidad para invadir territorios de otras disciplinas y hacerlas suyas gracias a su aspecto cambiante y escurridizo. Esa condición camaleónica de la historieta como medio es la misma que proponen *Las ciudades oscuras* en tanto que serie.

Los siguientes álbumes de cómic añadirán nuevas pruebas del inconformismo narrativo y expresivo de

sus creadores. *Brüsel* (1992) es la aventura más militanamente política, la que contiene un anclaje más claro con presente. *La chica inclinada* (1996) es una ambiciosa historia con tres líneas argumentales que mezcla el dibujo en blanco y negro con la fotografía. *La sombra de un hombre* (1999) abandona la grandiosidad arquitectónica para centrarse en el personaje protagonista y en una historia que puede leerse como una reflexión en torno a la naturaleza del dibujo y más concretamente sobre la relación entre el color y el blanco y negro. *La frontera invisible* (2002-2004) desarrolla en 120 páginas de cálidos colores el periplo de un joven cartógrafo incapaz de asumir que el mundo real no siempre se corresponde con los mapas que tanto le obsesionan. Por último, *La teoría del grano de arena* (2007-2008), sirve para despedir la serie con un álbum bellamente dibujado y ambicioso en su temática pues aborda el impacto que tienen en nuestras ciudades los conflictos bélicos en teoría lejanos. Este episodio, inicialmente compuesto por dos tomos horizontales que luego se recopilaron en un volumen de formato convencional, está dibujado en blanco y negro pero impreso sobre un papel grisáceo que tiene la virtud de convertir el blanco en un verdadero color.

A propósito de estos dos últimos álbumes, Schuiten reconoce que *La frontera invisible* «tenía una conexión casi carnal con el color» y que al empezar a elaborar de *La teoría del grano de arena* «la elección del blanco y negro se impuso inmediatamente». Y concluye que «trabajar en blanco y negro es volver a la escuela superior, volver a la esencia del cómic, la de Alex Raymond, Milton Caniff y muchos otros» (Bocquet, 5).

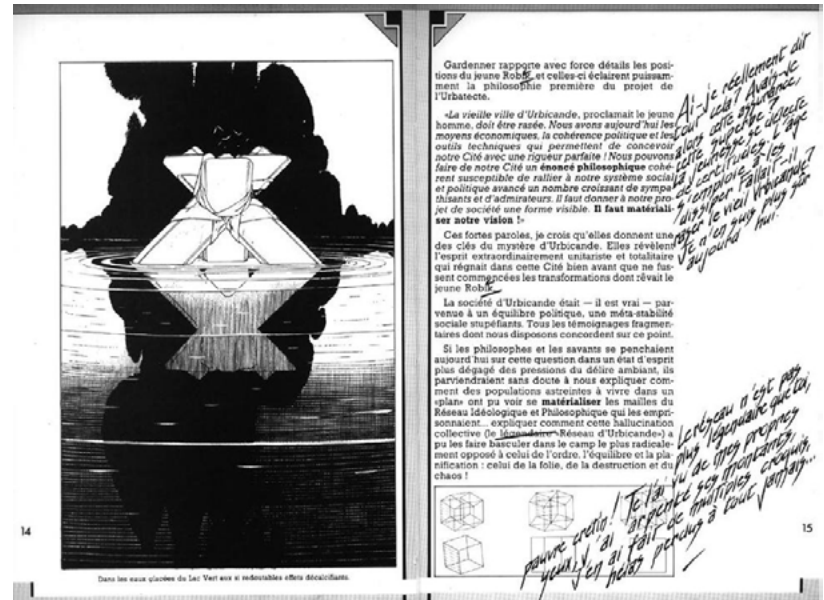
Álbumes en color, en blanco y negro, verticales, horizontales, con fotografías... La versatilidad es un rasgo característico de estos cómics. Y paralelamente, durante estos años, se lleva a cabo un desafío aún mayor en cuanto a formatos, una prolongación del universo de *Las ciudades oscuras* más allá de la historieta y de lo impreso, con propuestas pensadas para soportes completamente distintos, que se suman a las historias citadas expandiéndolas y complementándolas. El cambio no llega de un día para otro, empieza de manera discreta y se hará cada vez más ambicioso y distinto de su formato original.

Más allá del álbum de cómic

La capacidad de esta serie para mutar hacia otros formatos, más allá del cómic, empieza pronto. En enero de 1985, coincidiendo con la aparición del álbum *La fiebre de Urbicande* se publicó, de manera casi clandestina y con una tirada limitada a 1900 ejemplares, un librito titulado *Le Mystère d'Urbicande* escrito por Régis de Brok e ilustrado por Robert Louis Marie de la Barque. Supuestamente es una obra publicada en la ciudad oscura de Brusel y que el mismo Robick habría leído en su vejez. En realidad está escrita por el crítico y guionista Thierry Smolderen e ilustrada por François Schuiten. La publicación de este librito, debida a Schlirf Book, marca el punto de inicio a partir del cual *Las ciudades oscuras* comenzaron a adquirir vida propia más allá de los cómics.

El mismo recurso de enmascaramiento autoral utiliza *L'Encyclopédie des transports présents et à venir* (1988), un libro breve pero de pretensiones enciclopédicas firmado por Axel Wappendorf y del que solo existen 800

copias. Wappendorf es uno de los personajes de *La chica inclinada*, que aquí recopila curiosos medios de transportes usados o en desarrollo en las ciudades oscuras, como el velocípedo aéreo, el tranvía marítimo o el barco del desierto. El libro combina una imagen en blanco y negro con un pequeño texto descriptivo.



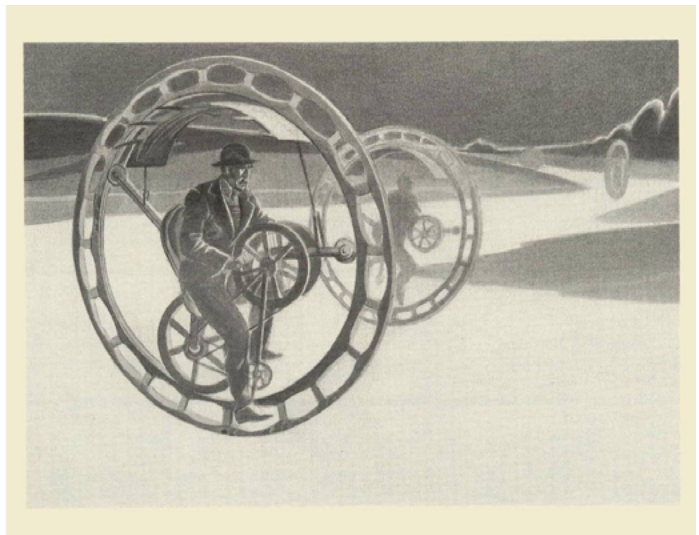
Le Mystère d'Urbicande (1985)

LE VÉLOCIPÈDE ALAXIEN

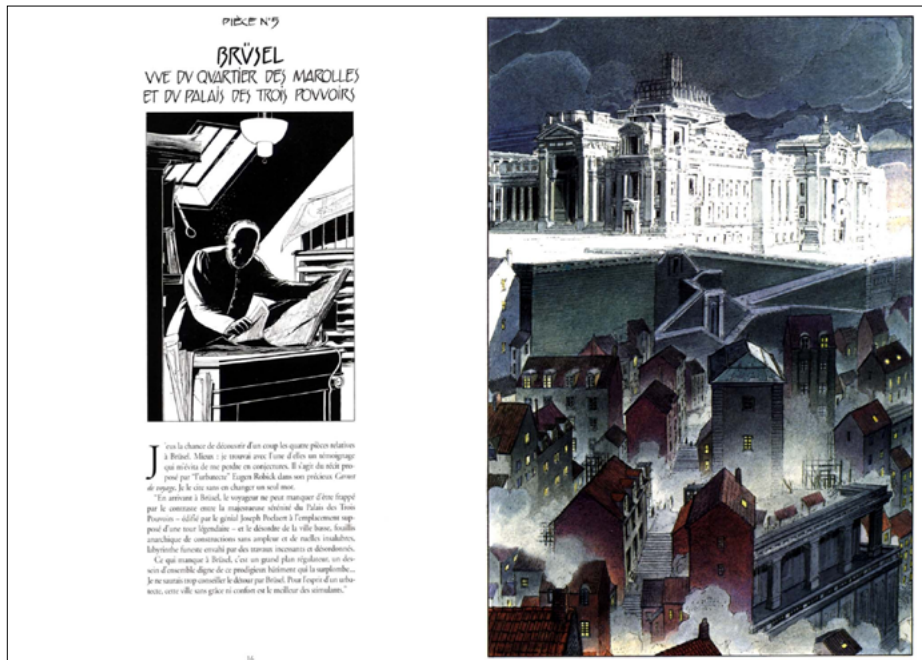
Ce véhicule est le plus simple – et du reste le plus ancien – de tous ceux que j'ai conçus ; ce n'est pourtant pas le moins agréable. Assis très confortablement à l'intérieur de la roue, le voyageur est abrité par une toiture qui peut, si nécessaire, libérer une capote imperméable. Pour tourner à gauche ou à droite, il lui suffit de se pencher légèrement.

Chose rare, ce velocípedo fait travailler les quatre membres, permettant ainsi d'allier plaisir de promenade et musculation. Sur terrain régulier, un sujet bien entraîné est en mesure de rivaliser avec le meilleur cheval de course.

Le seul inconvénient – mais en est-ce réellement un ? – réside dans la modestie du système de freinage : elle donna lieu, sur de fortes pentes, à quelques fâcheux incidents. On proscrira donc absolument cet engin dans les régions montagneuses.



L'Encyclopédie des transports présents et à venir (1988)



El archivista (1987)

Dos años más tarde, Benoît Peeters reedita una de sus novelas, *La bibliothèque de Villiers*. No se trata de un episodio de *Las ciudades oscuras*, pero las características de su reedición permiten poner algún interrogante a esta afirmación. Para empezar, la nueva edición cuenta con una portada de Schuiten, lo que ya invita a leer esa obra como un trabajo del tándem creativo, más aún cuando también aquí una ciudad protagoniza la ficción, como ocurrió con Samaris o Urbicande. El propio nombre de Villiers tan similar a *ville*, que significa *ciudad* en francés, parece recalcar esa conexión. Villiers es una ciudad de libros y su sonoridad es un anagrama de *livres* (libros), unos objetos demasiado ligados a *Las ciudades oscuras* como para pasar por alto la coincidencia y no considerar esta novela como parte del mismo conjunto creativo. Como escribe Jean Luc Fromental: *Las ciudades oscuras* «mutan de volumen en volumen, se hacen proteiformes, fagocitan sus contradicciones y se alimentan de ellas, atraen todo aquello que se les acerca, contaminan los trabajos anexos» (Fromental, 48). Años después, en *Le Guide des Cités*, la novela de Peeters aparecerá citada en la bibliografía de títulos sobre el mundo oscuro, junto con

obras de Verne, Kafka, Borges o Ismail Kadaré sugiriendo una lectura generosa y transversal del universo creado por Schuiten y Peeters más allá de las obras canónicas del ciclo, apoyándose en sus afinidades electivas como lectores, ampliando ese universo más allá del cómic y de sus propias obras, integrando ficciones ajenas para hacerlo más rico y más creíble.

Le Guide des cités es precisamente una de esas mutaciones, no un álbum de cómic. Apareció inicialmente en los números 1 y 2 de la revista literaria *Les Saisons* (1990 y 1991) como «un primer esbozo» de guía. Y así fue, pues el proyecto tomó una nueva dimensión en 1996 como libro en color publicado por


Casterman dentro de la serie y con un formato que supone otro guiño evidente: sus 15,5 centímetros de ancho por 30,5 de alto lo convierten en una versión, algo mayor pero con el mismo aspecto, de los populares ejemplares de la Guía Verde de viajes Michelin. Y como en esta otra guía, empieza explicando la historia y la cultura del lugar, sigue con la «información práctica» a tener en cuenta antes de emprender el viaje y luego puntúa los lugares con una, dos o tres estrellas según el interés que merezca la visita. Una pieza de ficción en donde forma y fondo se confunden. La guía, vienen a decirnos Schuiten y Peeters, no es fruto de su imaginación sino de su largo trabajo de investigación. Nos encontramos ante un gran ejercicio de mistificación desde su mismo prólogo, con frases como: «El objetivo de esta guía es corregir las numerosas inexactitudes que se han podido leer aquí y allá y dar una información tan completa como sea posible de algunas particularidades de este mundo». Una maravillosa impostura.

Otros libros ayudan a completar y a solidificar este universo de ficción nacido en el cómic pero cada vez más proteiforme, caso de *L'Écho des Cités* (1993), una

L'Écho des Cités

A NOS LECTEURS !

POUR SAUVER L'Écho des Cités L'EFFORT DE TOUS EST NÉCESSAIRE. ABONNEZ-VOUS, AIDEZ-NOUS ! DEMAIN, IL SERA TROP TARD...



Vous le savez sans doute, *L'Écho des Cités* est depuis bien des mois dans une situation plus que préoccupante. Notre principal soutien, la Doune des Compensations, nous a abandonnés brutalement sous des prétextes fallacieux, nous interdisant toute possibilité d'investissement. Plus que jamais, nos locaux ont pourtant besoin d'être restaurés, nos machines d'être remplacées, nos équipes de s'élargir à de nouveaux collaborateurs. Dans votre concours rien n'est possible. Avec vous, tous les espoirs sont permis.

"Nous avons besoin de vous !.."

Nous connaissons votre fidélité, votre attachement à *L'Écho des Cités*. En prenant une part dans la nouvelle société que nous créons, faites en sorte que ce journal devienne véritablement le vôtre. Nous avons déjà traversé bien des épreuves. Avec votre soutien, j'en suis sûr, nous parviendrons à franchir cet obstacle.

St. Sainclair

L'Écho des Cités (1993)



Après cinq jours de marche, Mary arriva dans une grande ville. Elle était épuisée, elle avait faim. Et surtout, l'hiver était tombé d'un coup. Elle s'approcha d'une maison où on distribuait de la soupe et du pain. Mais les mendiants se moquèrent d'elle.

– Qu'est-ce qu'elle a celle-là ?
– T'as vu, elle est toute tordue !
– Va-t'en ! On n'a pas besoin de toi ici !
Mary pensa qu'elle n'avait jamais eu de chance. Déjà qu'elle était la seule de la famille à être rousse et à avoir les yeux bleus...
– Ce n'est pas moi qui suis penchée, se dit

Mary. C'est le monde entier qui va de travers.

Un drôle de petit singe la salua. Elle avait l'impression qu'il lui faisait signe de venir. Comme Mary ne se décidait pas, le singe la prit par la main et la conduisit vers un petit cirque.

Un homme se tenait devant le chapiteau. Mary voulait s'en aller avant qu'il ne la chasse. Mais l'homme prit le singe dans ses bras et lui caressa la tête.

– Bravo, "Monsieur Raoul" ! lui dit-il. C'est une belle recrue que tu nous amènes là. Et vous, Mademoiselle, bienvenue au cirque Robertson !



Mary la penchée (1995)

recopilación de supuestos periódicos publicados en el mundo oscuro. En este caso también, el formato gigante –como la primera edición de *El archivista*– quiere transmitir la sensación de estar ante unos periódicos auténticos, aunque tuvo que descartarse la idea inicial de imprimirlos con papel de diario por la dificultad técnica que conllevaba. *L'Écho des Cités* es una «revista interurbana» que alterna noticias, reportajes y notas breves, una publicación fundada y animada por Staliskas Sainclair que nos permite conocer otra cara de *Las ciudades oscuras*, con informaciones que llenan algunos huecos y otras que solo contribuyen a despistar. Tomado en su conjunto, el álbum es asimismo una historia de la prensa escrita y de sus transformaciones a lo largo del tiempo por la amenaza de nuevos formatos disruptivos –en este caso la fotografía– que llevará al periódico a la decadencia.

En ese mismo año, Schuiten y Peeters publican en la pequeña editorial Arboris los dibujos que el primero había hecho como trabajo preparatorio del filme de Raoul Servais *Taxandria* (1994). Pero en lugar de publicar los dibujos sin más, los acompañan de unos textos que tampoco son el guion de la película sino una variación de ésta. *Souvenirs de l'éternel présent* (1993) es un libro ilustrado, en color y en formato horizontal, sobre un país en donde el tiempo ha sido abolido porque se han prohibido las referencias al pasado y al futuro. Pese a no tratarse de un episodio de *Las ciudades oscuras*, sus conexiones con ese universo son tan evidentes que no sorprendió que acabara siendo redibujado, remontado y publicado con el añadido de nuevas páginas de cómic como un nuevo tomo de la saga con el título de *Recuerdos del eterno presente* (1999).

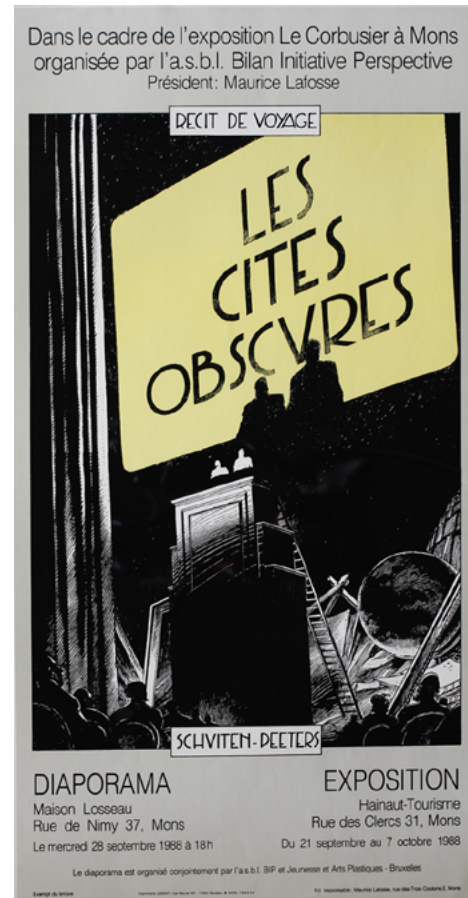
Tras lidiar con guías de viaje, enciclopedias y periódicos, Schuiten y Peeters publican el cuento infantil *Mary la penchée* (1995), un libro ilustrado de 30 páginas y formato a la italiana, sobre la vida de Mary von Rathen, protagonista de *La chica inclinada*. No es una adaptación de la misma aventura sino un relato de la vida de la protagonista y sobre cómo la sociedad rechaza a quienes son diferentes. Al final de *La chica inclinada*, Mary explica que su historia se ha convertido en un cuento para ni-

ños, por lo que este librito resulta ser una nueva prueba falseada de la existencia de las ciudades oscuras pues si el cómic se refiere a un cuento que en efecto sí existe, por qué no debería existir igualmente lo que cuenta ese cómic, parecen insinuar sus autores. La ficción se apoya en la ficción para afirmarse, como Borges se apoyó en citas de oscuros libros para dar solidez a sus relatos.

Más allá de la bidimensionalidad

Hasta aquí hemos visto ejemplos de una serie que se extiende, se diversifica y se hace multiforme, que traspasa los límites del cómic y convierte cada nueva propuesta en un desafío para encontrar el formato más adecuado al relato. Y hasta aquí también, la expansión se ha dado en el terreno de lo impreso. Era de esperar que Schuiten y Peeters traspasaran esa bidimensionalidad y la prolongaran más allá, haciendo de *Las ciudades oscuras* un relato multiformato, un ejemplo de «transmedia storytelling» (Baetens, 42). Ellos mismo reflexionaron sobre lo que les supuso esa evolución como artistas en el ensayo *L'aventure des images : de la bande dessinée au multimédia*.

La primera vez que *Las ciudades oscuras* traspasan el formato bidimensional es en las charlas de finales de la década de 1980. Unas «conferencias-ficción» que prefiguran la guía —antes comentada— y en donde Schuiten y Peeters proyectan un centenar de diapositivas y las comentan. Mezclando realidad y ficción, los dos artistas ya no se presentan como creadores de ese universo sino como sus exploradores. No explican su obra sino que relatan su viaje al continente oscuro. Aunque en propiedad puede decirse que lo que hacen en estas sesiones es recuperar el sentido etimológico del término *inventar*, que significa *encontrar* o *hallar*, con lo que descubrir o inventar ese otro mundo vendría a ser lo mismo. Por desgracia no se conocen grabaciones de esas *performances* —fue antes de que los teléfonos móviles lo grabaran casi todo— pero sí se conservan folletos que las anuncian, como el de la conferencia celebrada en la Maison Losseau de Mons, el 28 de septiembre de 1988, donde un



Folleto anunciando conferencias-ficción (1988)

dibujo de Schuiten muestra, detrás de un atril desmesuradamente alto, a dos figuras sin rostro que parecen a punto de iniciar su perorata junto a extraños objetos que suponemos procedentes de sus exploraciones. De nuevo, la ficción va más allá del cómic para hacer más real lo que cuentan las viñetas.

Prolongando ese juego, algunos escenarios de las ciudades oscuras adquirieron forma tridimensional en 1990 con la exposición celebrada en el entonces recién inaugurado museo de la historieta de Angulema. Su título fue *Le Musée des Ombres* (el museo de las sombras) y el recorrido empezaba con una selección de páginas del cómic modestamente enmarcadas, algunas manchadas o medio quemadas (a decir verdad eran reproducciones facsímil), vestigios de un arte —el de la historieta— que según se explicaba «conoció su apogeo entre 1950 y

1985, y luego desapareció de escena». Una página partida en dos por el movimiento de una enorme pared daba acceso a la verdadera exposición en donde se recreaba desde el despacho de Eugen Robick hasta algunos inventos del profesor Wappendorf. La realidad se quebraba para abrir un pasaje hacia el mundo oscuro. François Schuiten explica que el esfuerzo y el tiempo destinado a preparar la exposición «fue del mismo orden que en un álbum: mucho tiempo dedicado al guion, muchos dibujos preparatorios, innumerables idas y venidas» (Jans y Douvry, 90).

Fruto de esta atípica exhibición se publica un catálogo que en verdad no es tal. Se trata de un cofre con un CD y un inventario de las obras de un pintor llamado Augustin Desombres. El disco compacto contiene la dramaturgia sonora de una historia sobre las ciudades oscuras que hoy podríamos considerar como una continuación de *La chica inclinada*, aunque en el momento de su publicación esos personajes no se habían visto aún en los cómics. El cofre se titula *Le musée A. Desombres* (1990), título que en sí mismo es un juego con el lector pues aunque puede traducirse como «el museo Augustin Desombres» fonéticamente suena como la frase «el museo tiene sombras». La sombras son un guiño al mundo oscuro pero también a esos lugares en donde lo extraño se manifiesta veladamente y así el museo —o la exposición— pasa a ser un lugar misterioso en donde el visitante puede entrar por accidente en una realidad paralela, como le ocurre al protagonista de este relato sonoro que cruza el umbral del universo oscuro y se enamora de una chica a quien solo ha visto en el instante de disparar el flash de su cámara.

El CD, que en su momento abanderaba la revolución digital y hoy es casi un objeto prehistórico, se acompaña de un «catálogo razonado de las obras y de los bienes que pertenecieron a Augustin Desombres», de 25 por 25 centímetros y en color, que conforma una nueva demostración de mistificación y de enmascaramiento. El falso catálogo mezcla fotografías de Marie-Françoise Plissart, dibujos de Schuiten no atribuidos a él y textos de inexistentes comisarios de exposición. En los trabajos de Schuiten y Peeters siempre hay una fachada de

rigor, de cientifismo, necesario para apoyar su ficción y coherente con el dibujo serio del primero, pero nunca se deja de lado el aspecto lúdico.

Consecuentes con ese deseo de explorar formatos, lanzaron en diciembre de 1995 una página web pionera, *urbicande.be*, que mantuvieron durante 15 años. Hoy puede parecer anecdótico crear una web para acompañar una serie de historietas pero en esa época no lo era en absoluto. Téngase en cuenta que la primera comunicación entre un terminal y un servidor usando el protocolo HTTP —el que hace posible navegar en la web— se llevó a cabo en noviembre de 1989. Que Schuiten y Peeters decidieran trasladar —y recrear y prolongar— ese mundo nacido en el papel a un cibernudo aún en ciernes prueba hasta qué punto la expansión de sus ficciones no es una apuesta comercial sino creativa. «Tuvimos la impresión de que internet estaba hecho para las ciudades oscuras», reconocía Peeters en 1997 (Grillet, 20).

Esas conferencias-ficción en donde la figura del creador se desplaza a la del descubridor prefiguran la vuelta de tuerca que supondrá, en ese mismo 1995, la emisión en la televisión pública belga RTBF de *Le Dossier B*, un falso documental firmado por Schuiten y Peeters con la colaboración del productor Wilbur Le-



Fotogramas de *Le Dossier B* (1995)

guebe. *Le Dossier B* es una producción de 54 minutos que entrelaza la historia genuina de Bruselas en el siglo XX con la de una sociedad secreta que cree en la existencia de una ciudad-espejo, Brüssel o Bruzel, a la que se accedería por un pasaje secreto oculto en el palacio de justicia de Bruselas. Las pruebas que demuestran la existencia de esta ciudad oscura –así la llama uno de los historiadores entrevistados– habrían sido sistemáticamente ocultadas. El reportaje denuncia la historia de una ciudad «empeñada en destruirse a sí misma» en los últimos 150 años con reformas urbanas que se califican como un «catálogo de horrores» que ha desfigurado su arquitectura.

Le Dossier B es tal vez uno de los mejores ejemplos en ese esfuerzo de Schuiten y Peeters de encontrar siempre el soporte más adecuado a la historia y superar el formato del cómic, si cabe, para expandirse a otros medios. *Le Dossier B* desarrolla temas tratados en *Brüssel* y avanza otros de *La chica inclinada*, y en algunos casos lo hace de manera incluso más convincente gracias a ese falso aspecto de reportaje que mezcla datos reales y ficticios para enmascarar artificiosamente la fábula y hacerla más creíble. Tanto es así, que pese a que la obra no forma parte de *Las ciudades oscuras* –a diferencia de *Le musée A. Desombres*–, no es descabellado afirmar estamos ante una de las mejores creaciones de este universo.

El reportaje lo presenta una supuesta periodista llamada Claire Devilliers. Su nombre es todo un guiño. *Claire* suena en francés como *clair* (claro), antónimo de *oscuro*; como si en el nombre llevara escrita la misión de desvelar el misterio de esas leyendas. Mientras que el apellido Devilliers remite a la novela de Peeters *La bibliothèque de Villiers*. En el reportaje exhuma dibujos del otrora famoso dibujante, Robert Louis Marie de la Barque, misteriosamente desaparecido tras obsesionarse durante años a dibujar el palacio de justicia de la capital belga. De la Barque está encarnado por el propio Schuiten, por supuesto. El documental rescata asimismo una entrevista que en 1960 habría concedido el escritor debutante Pierre Lidiaux cuando acababa de publicar un libro que hoy ha desaparecido incluso de las bibliotecas: *Le Dossier B*, editado por las Éditions du Passage, una referencia indisimulada al pasaje que une esos dos mundos. Lidiaux –que se pronuncia igual que *l'idiote* (el idiota)– no es otro que Benoît Peeters –de nuevo, el componente lúdico– y es el nombre del protagonista de la fotonovela que éste firmó con Marie-Françoise Plissart, *Prague : un mariage blanc*. Las conexiones de esta constelación no dejan de extenderse.

Apoyándose de nuevo en el falso documental, *L’Affaire Desombres* (2002) se acerca a la figura de Augustin Desombres a partir de los pocos documentos e imágenes que se conservarían de él así como de cuadros y partituras incompletas pero «de una asombrosa modernidad», que habría compuesto poco antes



143

Enfant penché (1996)



Arts et Métiers (1994)

de desaparecer y que el músico Bruno Letort rescató. Por primera vez *Las ciudades oscuras* entran en el terreno musical, aunque tal vez no será la última vez ya que Schuiten y Peeters llevan años supervisando una ópera todavía inacabada. En una de las secuencias del documental, asistimos a una conferencia de Catherine Aymerie que puede verse como una versión modernizada de las conferencias-ficción de Schuiten y Peeters. Allí se relata la vida de Desombres apoyándose con documentos ilusorios pero que contribuyen a reforzar la ficción de los cómics, especialmente del álbum *La chica inclinada*, que con el tiempo ha demostrado ser uno de los más fecundos en ese ejercicio de generar nuevas ficciones a partir de la trama inicial. No es raro que así sea pues *La chica inclinada* es uno de los álbumes que mejor juegan con las fronteras entre los dos mundos, no solo el real y el oscuro, sino el del cómic respecto de la fotografía o, más exactamente, el de la novela gráfica respecto de la fotonovela, pues en algunos pasajes es difícil decir ante qué medio nos hallamos. Si no dudamos estar ante un cómic es porque, como hemos visto más arriba, sabemos de la capacidad de la historieta para engullir y asimilar otras disciplinas. En *La chica inclinada* el mundo real es el de la fotografía y el mundo oscuro –el de la ficción– es el dibujado. Schuiten y Peeters se alían en este álbum con la fotógrafa Marie-Françoise Plissart y con el dibujante británico Martin

Vaughn-James, el autor de *The Cage*, que presta su rostro a Augustin Desombres.

Adaptar al cine de este universo fue una idea acariciada durante años pero el guion de *La Cité des ombres* jamás llegó a rodarse. Sin embargo, ese filme no pudo pasar a formar parte de la trama del primer largometraje de Peeters, *Le Dernier plan* (1999) en donde se convierte en una obra desaparecida del cineasta Constantin Dolinescu, protagonista de la cinta.

Finalmente, tras hacer que la arquitectura estuviera en el centro de muchas de sus historietas, Schuiten y Peeters abordaron una intervención arquitectónica, la renovación de la estación Arts et Métiers de París, inaugurada en octubre de 1994. Cubrieron el andén con planchas de cobre haciendo que el visitante se sintiera como dentro de un Nautilus subterráneo y lo completaron con unos enormes engranajes en el techo que remiten tanto a las pesadas máquinas de Mylos como al Museo de Artes y Oficios situado a pocos metros de la estación. Desde su remodelación, Arts et Métiers ha pasado a formar parte de *Las ciudades oscuras* y se menciona como uno de los pasajes que conducen hacia ese universo paralelo. Los autores se muestran satisfechos de haber creado «una burbuja de ficción en el universo ultra-funcional del metro» (Atallah y Rosset, 114).

Años más tarde, harán una operación similar pero más modesta en la estación Porte des Halles, en Bruselas, ciudad en la que se implicarán decisivamente en la conservación y restauración del primer edificio proyectado por Víctor Horta, La Maison Autrique, que convertirán en sede de una fundación sin ánimo de lucro. Como la estación de metro parisina, también la casa Autrique se convertirá en una suerte de prueba palpable de su ficción y se incorporará a ésta desempeñando un importante papel en *La teoría del grano de arena*. Esta vez, la realidad precedió la ficción –el edificio se restauró antes de que se publicara el cómic– y la historieta contribuyó a dotar al edificio de una historia mágica, ficcionalizando su pasado, trasladando lo real a una dimensión fantástica.

François Schuiten sostiene que «*Las ciudades oscuras* son una historieta, pero también una estación de metro,

un documental de ficción, un proyecto de ópera» y Benoît Peeters remarca que «son un puzzle, pero un puzzle infinito» y que eso condiciona la recepción por parte de su público: «Algunos de nuestros lectores están muy apegados a la forma de cómic. Otros prefieren el lado más difuso. Nos siguen en expresiones efímeras, instalaciones, conferencias o en *Le Musée des Ombres*» (Duplan, 2018).

Esa pluralidad, ese carácter polimorfo de la serie, no es un mero ejercicio de estilo sino una exploración de los mecanismos de la ficción, de aquello que hace que una historia inventada aparezca como real a ojos del lector. Schuiten y Peeters han hecho de su relación con el formato un juego y un desafío; han convertido el deber en un estímulo creativo, han analizado la obligación para desenvolverse mejor dentro de sus límites. Primero, supieron explorar y explotar los dos soportes clásicos de publicación en la historieta europea: la revista periódica y su posterior recopilación en álbum. Luego fueron más allá del formato canónico del álbum de BD, transgrediendo sus normas, rompiéndolas para expresarse con más fuerza conforme su voz autoral ganaba en madurez. Y acabaron traspasando la bidimensionalidad del papel convirtiendo su obra en un proyecto artístico total, que no se arruga sino que se crece ante la fusión de géneros y de formatos. Estos dos exploradores de mundos oscuros son antes que nada exploradores de un medio, el cómic, que el mismo Peeters insta a mirar de forma abierta hasta el punto de “reconsiderar las definiciones estrictas o estrechas de la historieta” y abogar por una definición “porosa” (Leroy-Terquem, 2019). A través de su exploración, Schuiten y Peeters han encontrado nuevas formas para sus relatos mediante un fértil diálogo con el cómic pero sin renunciar a acercarse a otros medios si lo han creído necesario, buscando puntos de encuentro –*pasajes*, para usar una palabra muy propia de las Ciudades oscuras– entre distintas artes. Dejándose contaminar. Dejándose contagiar. Son conscientes de que explorar los límites es la única manera de avanzar. Tal vez esa *frontera invisible* que titula una de sus últimas obras tenga que ver también con la propia historieta, un arte que parece escapar a toda definición porque sus límites resultan esquivos y a menudo parecen invadir (o

ser invadidos) por otras disciplinas. Y esa exploración por la frontera invisible del cómic ha derivado en una apasionante aventura encarnada en sorprendentes formatos.

Cuando el impulso creativo Schuiten y Peeters los ha llevado más allá de la historieta ha sido para reforzar cuanto habían imaginado allí; y cada vez que han publicado un nuevo episodio lo han hecho pensando en el formato más adecuado a la historia que contaban. Por eso la reedición de los álbumes de *Las ciudades oscuras* en una integral de cuatro tomos deja un sabor agri dulce. Por un lado, tiene la virtud de reforzar la vinculación de ese universo con los libros y de hacer más accesible a los lectores obras que por su particular formato podían quedar algo marginadas; además, la recopilación invita a una lectura conjunta que hace más fácil descubrir las conexiones entre las distintas entregas de la serie. Pero por otro lado, con la uniformidad se pierde el valor que tenían los antiguos álbumes como objeto individual, único y diferenciado, como algo físico que cuenta algo y cuya mera presencia contribuye a dar credibilidad a la ficción. Como se vio en el caso de *El archivista*, el aspecto del cómic afecta en su lectura. En la edición integral, ocurre algo parecido con *Le Guide des Cités*, pues antes su formato dotaba de materialidad a ese mundo distópico, y en la nueva presentación se diluye y queda casi como una anécdota. Y en menor medida ocurre con *La Torre*. El cambio de formato no es trivial. En el cómic, el formato importa.

Bibliografía

- Atallah, Marc y François Rosset. *Mondes imparfaits : autour des Cités obscures de Schuiten et Peeters*. Bruselas: Les Impressions Nouvelles, 2019.
- Baetens, Jan y Pascal Lefèvre. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Bruselas: Centre Belge de la Bande Dessinée, 1993.
- Baetens, Jan. *Rebuilding story worlds. The Obscure Cities by Schuiten and Peeters*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.

- Bocquet, José-Louis. *Dossier de presse. La Théorie du grain de sable*. Bruselas: Casterman, 2007.
- Ciment, Gilles. «Poche. Le pour et le contre». *L'Année de la Bande Dessinée*, 87-88. Grenoble: Glénat, 1988, pp. 98-101.
- Duplan, Antoine. «Les Cités obscures, c'est un puzzle, mais un puzzle infini». 14 Dic. 2018. www.letemps.ch/culture/cites-obscures-cest-un-puzzle-un-puzzle-infini
- Fromental, Jean Luc. «L'artisan, son père, le faussaire et leurs enfants». *Angoulême. Le Catalogue 90*, 1990, pp. 40-49.
- Grillet, Thierry. «Des Cités à croquer». *Les Inrockuptibles*, 113, 23 de julio – 5 de agosto de 1997, pp. 20-23.
- Jans, M. y J-F. Douvry (dir.) *Schuiten & Peeters : autour des Cités Obscures*. St-Egreve: Mosquito – Dauphylactère, 1994.
- Leroy-Terquem, Mélanie. «“J'ai toujours été favorable à une définition poreuse de la bande dessinée”, entretien avec Benoît Peeters». BNF. Sept. 2019. <https://www.bnf.fr/fr/jai-toujours-ete-favorable-une-definition-poreuse-de-la-bande-dessinee-entretien-avec-benoit>
- Peeters, Benoît. *La bande dessinée entre la presse et le livre : fragments d'une histoire*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2019.
- Peeters, Vladimir. «La Fièvre d'Urbicande en couleur, interview de Benoît Peeters, François Schuiten et Jack Durieux». *Youtube*. 29 Oct. 2020. www.youtube.com/watch?v=fX03koyD_Xo
- Schuiten, François y Benoît Peeters. *L'aventure des images : de la bande dessinée au multimédia*. Paris: Editions Autrement, 1996.
- Smolderen, Thierry. «Conversations avec François Schuiten». *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, 69, mayo-junio 1986, pp. 7-20.