



ISSN : 2802-7329

Directrices de publication :  
Cécile BERTIN-ELISABETH  
Vinciane TRANCART

Sous la direction de Diane BRACCO et Thomas FAYE

Publié en ligne le 5 janvier 2024  
<https://www.unilim.fr/flamme/1131>

FLAMME N°4 | 2024

Les espaces urbains dans les fictions criminelles espagnoles :  
(dé)cadrer la ville à l'écran et en bande dessinée



## Édito

**Diane Bracco**

Université de Limoges

**Thomas Faye**

Sorbonne Université

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1136>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---

### 1. Du crime dans la ville espagnole : l'écran et la page

De nombreuses études évoquent les destins croisés de la bande dessinée et du cinéma. Tantôt pour rappeler que BD et cinéma recourent aux mêmes outils et au même métalangage (Cuñarro et Finol, 2013), tantôt pour souligner qu'ils « empruntent [...] les mêmes voies d'expression » tout en rappelant que « leur langage est essentiellement différent » (Groensteen, 2005, p. 46). Ils partagent également un intérêt particulièrement appuyé depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle pour les univers de la fiction criminelle. Une telle prédilection peut s'expliquer par le fait que ces *media* du visuel se prêtent à la représentation de l'atmosphère, tout particulièrement urbaine, caractéristique des genres du polar (Madrid, 1989), du noir ou du *thriller*.

En tant qu'écritures (audio)visuelles, elles impliquent ce que Pascal Bonitzer (1985) désigne comme l'« exercice d'un droit de regard » du spectateur/lecteur ainsi qu'une instance de contrôle du regard de celui-ci (Eisner, 1985) en lui imposant une image, une série de représentations, et en le guidant vers l'interprétation de ce qui est montré. Ce droit de regard et ce contrôle sont rendus possibles et exercés par le contenu même de l'image montrée, mais aussi par l'évocation, en creux, de ce que l'image ne montre pas et de ce qui, supposément, l'entoure.

Jan Baetens (2021, p. 6) attribue la proximité entre les deux *media* au fait qu'ils soient construits sur des images « cadrées », ce qui implique par définition qu'elles ont aussi un hors-cadre ou hors-champ », sans pour autant manquer de signaler que « le statut de cette zone autour de l'image réalisée n'est pas du tout le même ». Il établit ainsi le cadre en tant qu'élément structurant des langages audiovisuels et bédéiques, et en facteur de sens incontournable des fictions cinématographiques, télévisuelles et iconotextuelles.

Au cinéma, il s'incarnera dans le plan, rigide et matériellement contraint ; dans la bande dessinée, il prend corps de façon plus souple dans le multcadre (Groensteen, 1999). Dans tous les cas, il interpelle le spectateur/lecteur et s'érige en unité de sens, à la fois homogène en surface et traversée de dialectiques complexes : en imposant des limites à la représentation, il crée un espace au sein duquel il tire sa cohésion des relations qu'il rend possibles entre les éléments qu'il enserme (Fresnault-Deruelle, 1975), tout en leur donnant sens à son tour. Cette réflexion invite ainsi à interroger tous les processus qui, alliant souci du visuel et construction du récit, mènent à la configuration du cadre, à son modelage, à ce qu'il inclut ou exclut, aux limites de l'écran (Bonitzer, 1982, 1985 ; Villain, 1985) aussi bien qu'à celles de la page ou de la planche (Baetens, 2021, 6). Le cadre s'impose comme un maillon essentiel de la structuration des arts séquentiels (cinéma, productions télévisuelles, littérature graphique), dans lesquels il est capable de créer l'illusion d'un mouvement, du temps qui passe, à partir d'une écriture fragmentaire et fragmentée. Il interroge, en somme, les valeurs d'homogénéité et de continuité de la représentation, en influençant la perception. Son appréhension doit donc être paradigmatique et syntagmatique, variant ainsi de la représentation statique contenue dans le

cadre, à l'inscription de celle-ci dans le continuum sémiotique qui l'unit aux éléments qui l'entourent.

C'est à la lumière de ces considérations que nous entendons examiner dans ce numéro les représentations de la ville espagnole au prisme des fictions criminelles dans les *media* audiovisuels et la bande dessinée. Les atmosphères de mystère, de suspense ou d'angoisse mises en place par les réalisateurs, dessinateurs et auteurs espagnols exploitent le potentiel visuel intrinsèque des genres fondés sur le crime, dérivés d'une littérature policière internationale à la fois inspiratrice et tributaire de l'imaginaire du noir hollywoodien des années 1940-1950, lequel fait la part belle au motif urbain. La profusion de récits policiers publiés chaque année, projetés sur les écrans ou diffusés via les plateformes numériques suggère que le polar, le *thriller* et le (néo)noir (Memba, 2019) omniprésents dans la création visuelle et audiovisuelle très contemporaine en Espagne, appellent à la figuration et à la représentation par le biais de l'image, ce que confirment les abondantes circulations transmédias de la littérature vers le cinéma, la télévision et/ou la bande dessinée. L'exemple le plus éloquent demeure sans nul doute celui du détective de Manuel Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho, dont les aventures urbaines ont fait l'objet dès la fin des années 1970 de multiples adaptations cinématographiques (*Tatuaje* de Bigas Luna, *Asesinato en el Comité Central* de Vicente Aranda, *El laberinto griego* de Rafael Alcázar, *Los mares del Sur* de Manuel Esteban) et télévisées (série TVE, *Olímpicamente* *mort* de Manuel Esteban) et continuent aujourd'hui d'être transposées en bande dessinée (*Tatuaje*, *La soledad del mánager* et *Los mares del sur* cosignées par Bartolomé Seguí et Hernán Migoya). Plus récemment, la très populaire trilogie du Baztán de l'autrice basque Dolores Redondo a donné lieu simultanément à une adaptation cinématographique ainsi qu'à une transposition en bande dessinée par Ernest Sala. L'élément urbain a ici plus à voir avec l'idiosyncrasie des villages et petites villes de la Navarre profonde qu'avec les grandes métropoles mais devient signifiant dès lors qu'il s'inscrit en regard des paysages naturels pour dire la permanence des superstitions locales.

Force est de constater que les genres criminels, popularisés en Espagne par les éminents romanciers du polar de la Transition démocratique (Paredes Núñez, 1989) et renouvelés par les arts et les lettres depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle (Escribà, J. Sánchez Zapatero, 2005-2020 ; Higuera Flores, López Sangüesa, 2017), accordent à l'espace urbain un rôle prépondérant dans l'enregistrement d'une certaine réalité humaine et sociale. Cinéastes et auteurs de bandes dessinées s'approprient la cité et son imaginaire, la convoquent, la stylisent, la fragmentent, la (ré)inventent à l'écran ou sur la page, explorant par l'image l'articulation étymologique entre la ville (*polis*), le récit *policier* – entendu ici au sens large – et le *politique*. Si Madrid et Barcelone demeurent deux incontestables pôles de la spatialité criminelle dans ces productions (cinéma barcelonais de la décennie 1950, cinéma quinqué, minisérie *El Inocente* d'Oriol Paulo, *Tarde para la ira* de Raúl Arévalo, *Antidisturbios* de Isabel Peña et Rodrigo Sorogoyen, également réalisateur du film *Que Dios nos perdone*), de nombreux films, séries, romans graphiques et bandes dessinées décentrent leurs intrigues, ancrées dans d'autres Communautés Autonomes dont elles permettent de sonder les réalités locales, parfois à la frontière des espaces urbains et des paysages naturels : citons notamment le Pays Basque (*Todo por la pasta* d'Enrique Urbizu, *El silencio de la ciudad blanca* de Daniel Calparsoro, *Las oscuras manos del olvido* de Felipe Hernández Cava et Bartolomé Seguí, la trilogie *Yo* de Antonio Altarriba et Keko), la Navarre (adaptations de la trilogie du Baztán par Fernando González Molina à l'écran ou par Ernest Sala pour le roman graphique, *Muerte en San Fermín* de Alejandro Pedregosa y José Carlos Sánchez), la Galice (*O sabor das margaridas* de Miguel Conde, *El desorden que dejas* de Carlos Montero), la Communauté Valencienne (*Canción de atardecer* de Jordi Pitarch et Carlos Tosca), les îles Canaries (*Hierro* de Jorge Coira) ou l'Andalousie (*7 vírgenes*, *Grupo 7* et *La isla mínima* d'Alberto Rodríguez, *Toro* de Kike Maíllo, *Brigada Costa del Sol* de Pablo

Barrera et Fernando Bassi). Bien qu'elle se colore différemment selon le lieu choisi et les marqueurs identitaires affichés, la ville en tant qu'espace criminogène ne se réduit jamais à un simple décor : saisie comme un personnage à part entière, elle est « agent de la fiction » (Tadié, 1994, p. 78) en ce qu'elle motive les actes des enquêteurs, victimes et assassins qui en sont l'émanation, individus issus de tous milieux sociaux qui incarnent et prolongent ses dysfonctionnements.

C'est précisément la manière dont réalisateurs et auteurs s'emparent de la ville en tant qu'espace représenté et construction diégétique se déployant à travers un espace de représentation – l'espace filmique ou celui de la vignette, du *strip*, de la planche –, qui sera analysée ici : nous nous intéresserons tout particulièrement aux regards portés sur les microcosmes urbains de l'Espagne. Ce numéro explorera ainsi différents processus de constitution d'une grammaire visuelle propre à chacun des langages – cinéma ou télévision, bande dessinée ou roman graphique – et centrée sur la composition et la représentation de la ville, au croisement de la perception esthétique et de la construction cognitive. Nous observerons, entre autres, les déclinaisons du cadre et du cadrage afin de montrer en quoi ces procédés visuels – ou audiovisuels, s'agissant d'objets qui mobilisent aussi le son – et narratifs sont générateurs de sens, et catalysent les valeurs que revêt la ville espagnole dans la construction du discours qui sous-tend les fictions criminelles.

Au seuil de cette réflexion collective, le prologue de l'auteur et journaliste Javier Memba, spécialiste de cinéma et des récits criminels à l'écran, offre une approche d'une grande richesse puisqu'il permet de recontextualiser, depuis une perspective essayistique, les réflexions sur la ville dans le genre *noir* en remontant aux productions espagnoles des années 1950 et à leurs influences. Il est aussi l'occasion de recadrer les liens qui unissent, dès ces années fastes de production audiovisuelle et graphique, le cinéma et la bande dessinée de genre.

Par une analyse de la récente bande dessinée *Contrapaso* (2021), Virginie Giuliana inaugure un premier temps consacré à l'étude de corpus graphiques. Elle explore les dispositifs de narration que la dessinatrice et scénariste Teresa Valero met en œuvre pour donner un cadre à son intrigue criminelle madrilène, laquelle réinvestit quelques clichés topiques d'une représentation attendue, pour ainsi dire, de la ville, afin de mieux les dépasser et d'en faire les éléments constitutifs d'une entité actante, partie prenante dans le déroulement du *thriller*.

Une quarantaine d'années plus tôt naissait la revue *Metropol*, fer de lance de la production graphique pour adultes des années 1980 en Espagne, à laquelle Álvaro Pons et Noelia Ibarra consacrent leur réflexion. Ils examinent notamment le processus très spécifique selon lequel Antonio Segura, directeur artistique de la revue, parvient à faire de la ville un élément transversal à toutes les histoires publiées. Les contours de la case, en tant qu'unité de représentation, et les limites diégétiques et matérielles des *historietas* tout entières sont ainsi repoussées par la représentation d'une ville transversale qui s'impose en protagoniste d'un récit multimodal.

La décennie 1980, à nouveau, constitue le point d'ancrage de la contribution d'Alberto Villamandos : ce dernier observe la façon dont la série graphique *Anarcoma*, en s'inspirant de la tradition du genre noir, mène l'héroïne éponyme dans un Barcelone interlope qui, en réalité, recueille en creux des traces indélébiles que l'histoire récente laisse derrière elle et sur lesquelles se reconstruisent les espaces urbains, les groupes sociaux et les productions artistiques.

À la faveur d'un glissement vers le champ cinématographique, Natacha Levet opère à son tour un rapprochement entre l'espace urbain, observé et construit à travers l'objectif de la caméra du metteur en scène espagnol Rodrigo Sorogoyen, et l'histoire politique et sociale d'un espace : Madrid. Le néo-noir espagnol permet alors au réalisateur de mettre les dispositifs de

représentation de l'espace à l'écran, et en particulier du cadrage et du décadrage, au service d'un éveil de l'attention du téléspectateur aux problématiques d'une ville – d'une société – traversée par des tensions.

De leur côté, Irene Raya Bravo, Laura Pacheco-Jiménez et María Toscano Alonso interrogent la représentation de la ville espagnole à travers une triple étude de cas consacrée à Séville : elles abordent la question de la perméabilité entre espace urbain de référence et espace diégétique, à l'aune de la réception de la fiction criminelle. En examinant les représentations de la capitale andalouse dans trois films contemporains, *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999), *Grupo 7* (Alberto Rodríguez (2012) et *Adiós* (Paco Cabezas, 2019), elles montrent comment une série de préconceptions de la ville sont susceptibles d'intervenir tant dans la manière dont celle-ci est façonnée, d'abord, que dans la façon, ensuite, dont elle est perçue en tant que décor mais aussi personnage de la fiction.

Au terme de cette étude plurielle des représentations visuelles de la ville espagnole, Elena Medina de la Viña nous mène finalement aux confins de l'espace urbain en s'aventurant du côté de la « non-ville » (« *no ciudad* ») : dans sa contribution, la chercheuse s'intéresse au renouveau des espaces topiques du *thriller* et explore, à travers l'étude de la série *Hierro* (Jorge Coira, 2019), les modalités de filmage et de cadrage des espaces de l'archipel canarien, à la fois ouverts et contraignants. Elle montre par là même comment, de la littérature au cinéma en passant par la télévision, le *rural noir* s'impose comme un nouveau genre des récits criminels dans le panorama audiovisuel espagnol.

Enfin, en guise de *coda*, Antonio Altarriba et Keko nous ont fait l'immense honneur de bien vouloir répondre à quelques-unes de nos questions. La trilogie *Yo* (*Yo, asesino*, 2014 ; *Yo, loco*, 2018 ; *Yo, mentiroso*, 2020) est l'un des plus grands chefs-d'œuvre en matière de fictions criminelles graphiques de ces dix dernières années. Ils reviennent, pour nous, presque pas à pas sur la manière dont, en tant qu'auteur et dessinateur, ils conçoivent le rôle de la ville dans la fiction, puis sur leurs choix à l'heure de représenter et de donner la ville à interpréter, créant ainsi un dialogue vertigineux entre contours de la case, contours de la page, contours de la fiction et espace de référence.

## 2. Remerciements

Nous adressons toute notre gratitude à l'ensemble des contributeurs et contributrices de ce numéro, spécialistes d'audiovisuel et de littérature graphique, pour les parcours criminels et urbains auxquels ils et elles nous ont conviés.

Nous remercions tout particulièrement les auteurs Antonio Altarriba et Keko pour le passionnant entretien qu'ils nous ont généreusement accordé et la dimension artistique que leurs regards de créateurs confèrent à cette étude collective. Merci également au journaliste et essayiste Javier Memba d'avoir accepté d'inagurer cette publication par un prologue remontant aux sources des récits criminels visuels espagnols.

Nous exprimons encore toute notre reconnaissance à Alfonso Zapico et à Yannick Bracco pour la plongée dans l'univers visuel du crime à laquelle ils convient le lecteur dans la section artistique de ce numéro, à travers des dessins originaux, spécialement réalisés pour *FLAMME*.

Enfin, nos remerciements vont aux membres du comité éditorial pour leur expertise scientifique, ainsi qu'à l'équipe des PULIM qui a permis la parution en ligne de ce numéro.

## 3. Comité éditorial

- Jean-Paul Aubert, PR, Université Côte d'Azur

- Jan Baetens, PR et critique, Université catholique de Louvain
- Cécile Bertin-Elisabeth, PR, Université de Limoges
- Pascal Bonitzer, réalisateur, scénariste et essayiste
- Diane Bracco, MCF, Université de Limoges
- Nicolas Couegnas, PR, Université de Limoges
- Thomas Faye, MCF, Sorbonne Université
- Till Kuhnle, PR, Université de Limoges
- Camille Gendrault, MCF, Université Bordeaux Montaigne
- Émilie Guyard, PR, Université de Pau et des Pays de l'Adour
- Matthieu Letourneux, PR, Université Paris Nanterre
- Jacques Migozzi, PR, Université de Limoges
- Agatha Mohring, MCF, Université d'Angers
- Pedro Poyato, catedrático, Universidad de Córdoba
- Lucia Quaquarelli, MCF, Université Paris Nanterre
- Odile Richard-Pauchet, MCF HDR, Université de Limoges
- Myriam Roche, MCF, Université de Savoie Mont Blanc
- Vinciane Trancart, MCF, Université de Limoges
- Bertrand Westphal, PR, Université de Limoges

## Références

Andrews, L., Phelps, C. (eds.) (2012). *Crime Fiction in the City: Capital Crimes*. University of Wales Press.

Baetens, J. (2011). Bande dessinée, formats, hors-champ : l'enseignement des *blow books*. *Comicalités Bande dessinée et culture matérielle*. <http://journals.openedition.org/comicalites/4996>

Baetens, J. (2008). Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine. *Actes Sémiotiques*. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>

Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Éditions du Cerf.

Bonitzer, P. (1985). *Décadrages : peinture et cinéma*. Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile.

Bonitzer, P. (1982). *Le Champ aveugle : essais sur le cinéma*. Gallimard.

Cuñarro, L., Finol J. E. (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 22. <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6353>

Deyzieux, A., Philippe, M. (1993). *Le cas des cases. Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*. Bulle en tête.

Esquenazi, J.-P. (2012). *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*. CNRS Éditions.

Eisner, W. (1985). *La bande dessinée : art séquentiel*. Vertige Graphic.

- Fresnault-Deruelle, P. (1976). Du linéaire au tabulaire. *Communications*, 24, *La bande dessinée et son discours*, 7-23.
- Fresnault-Deruelle, P. (1975). L'espace interpersonnel dans les comics. Dans A. Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation* (p. 129-150). PUF.
- García Gómez, F., Pavés G. M. (dir.) (2014). *Ciudades de cine*. Cátedra.
- Groensteen, T. (2005). *La bande dessinée : une littérature graphique*. Milan.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. PUF.
- Guyard, É. (dir.) (2017). Roman Noir : espaces urbains et grands espaces dans la fiction hispanique contemporaine. *Líneas*, 10. <https://revues.univ-pau.fr/lineas/index.php?id=2233>
- Herdero, C. F., Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- Higuera Flores, R., López Sangüesa J. L. (2017). Cine negro, 'thriller' y policíaco español. Una perspectiva histórica. *Trípodos*, 41, 9-13.
- Luque-Carreras, J. A. (2015). *El cine negro español*. T&B Ediciones.
- Madrid, J. (1989). Sociedad urbana y novela policíaca. Dans J. Paredes Núñez (dir.), *La novela policíaca española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Martín Escribà, À., Sánchez Zapatero, J. (2005-2020). Publications sur la littérature et le cinéma criminels. Universidad de Salamanca. <https://www.congresonegro.com/publicaciones/>
- McCloud, S. (1992). *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*. Vertige Graphic.
- Medina de la Viña, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Laertes.
- Memba, J. (2020). *El cine negro español. Del spanish noir al policíaco actual*. Ediciones JC.
- Metz, C. (1977). *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Union Générale d'Éditions.
- Paredes Núñez, J. (dir.) (1989). *La novela policíaca española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Peeters, B. (1993). *La bande-dessinée. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*. Flammarion.
- Peeters, B. (1991). *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*. Casterman.
- Rio, M. (1976). Cadre, plan, lecture, *Communications*, 24. Dans M. Covin, P. Fresnault-Deruelle, B. Toussaint (dir.), *La bande dessinée et son discours*, 94-107.
- Tadié, J.-Y. (1979), *Le Récit poétique*. PUF.
- Villain, D. (1984). *L'Œil à la caméra. Le cadrage au cinéma* (1984). Éditions de l'Étoile.



## Prólogo. Apuntes sobre el *spanish noir* de los años 50

**Javier MEMBA**

Escritor y periodista

Autor de *El cine negro español. Del spanish noir al policiaco actual*.

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1136>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---



Figura 1. La ciudad siempre es el telón de fondo.  
Ignacio F. Iquino, *Brigada criminal* (1950).

Soy de la opinión de que la sintonía entre el cine y el *cómic* es mucho mayor que la habida entre el cine y el teatro. En los comienzos de la pantalla, los primeros realizadores se limitaban a colocar el trípode con la cámara frente a un escenario. Después dejaban que los actores evolucionasen delante del objetivo. El cine no descubrió su lenguaje hasta que no partió con esa tendencia a imitar al teatro y empezó a articular su narración en planos. Y en planos, en viñetas, organiza sus historietas el cómic.

Con tal teoría, comprenderá el lector que, en mi escala de valores, cuentan mucho más que todas las brillantes adaptaciones de Shakespeare a la pantalla estrenadas a lo largo de toda la historia del cine las concomitancias que se registran entre *La isla negra* (1938), el entrañable álbum de Hergé, y *Los 39 escalones* (1936), el filme de Alfred Hitchcock. Según afirmó, el creador de Tintín –por no incidir en su reconocido interés en Fritz Lang y Buster Keaton, el cine silente en general, y el *slapstick* en particular<sup>1</sup>– dicho clásico del Hitchcock inglés fue su mayor influencia en la aventura anglo-escocesa del infatigable reportero de *Le Petit Vingtième*. Y en efecto, más allá de las evidentes similitudes paisajísticas y de planificación hay otras concomitancias. Verbigracia, que Hernández y Fernández sean esposados juntos. Esto se debe a que Richard

---

<sup>1</sup> A este respecto, hay una entrevista de Maurice Huelin sumamente interesante, fechada en 1960, en la que el propio Hergé muestra a su interlocutor sus estudios mientras explica la génesis y el posterior desarrollo de Tintín. *Hergé - Tintin, le petit reporter* (1960).

<https://youtube.com/watch?v=EeXJb1VEqvk&si=EnSIkaIECMiOmarE>



Hannay (Robert Donat) y Pamela (Madeleine Carroll), los protagonistas de la cinta de Hitchcock, sufren el mismo castigo.

Ambos títulos también coinciden en presentar a un inocente acusado de un crimen que no ha cometido y en hacer que viaje en el *Flying Scotsman*, el famoso tren que une Londres con Edimburgo. Por no hablar de los célebres *storyboards* en los que Hitchcock dibujaba, del primero al último, previamente a su rodaje, todos los planos de sus películas. Acaso sean las viñetas resultantes de esta práctica, hoy casi común entre todos los realizadores, lo más parecido a un cómic de cuanto hay en el mundo.

Particularmente, llego a encontrar una prueba de esa feliz sintonía entre el cómic y el cine a la que me refiero incluso en un dato, aparentemente trivial, pero, en el fondo, asaz revelador: los primeros estudiosos del cómic en España, Román Gubern (*El lenguaje de los cómics*, 1966), Luis Gasca (*Tebeo y cultura de masas*, 1966), Javier Coma (*Los cómics: un arte del siglo XX*, de 1978, *Del gato Félix al gato Fritz*, de 1979), *Y nos fuimos a hacer viñetas* (1981), y un etcétera no excesivamente largo, también lo fueron de la gran pantalla.

Cómic y cine coinciden en los procedimientos de su lenguaje como no lo hace ningún otro arte. Y, así mismo, suelen ser análogos en cuanto a la forma y el fondo. Ambos cuentan sus historias mediante planos y se interesan por los mismos géneros: la ciencia ficción, el terror, la aventura, el suspense, *el péplum*, *el western* por supuesto.

Sin embargo, si hay un momento en la historia del cine español en que esos caminos trazados por el séptimo y el noveno arte divergen, es entonces, en los años 50 de la centuria pasada, cuando comienza a surgir un nuevo cine policíaco español. Con el tiempo, ya en el siglo XXI, los cinéfilos lo llamarán *spanish noir*. *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950, Figura 2) y *Apartado de correos 1 001* (Julio Salvador, 1950) son sus dos primeros ejemplos. Aquella, localizada en Madrid, narra el primer caso de un policía recién salido de la academia.

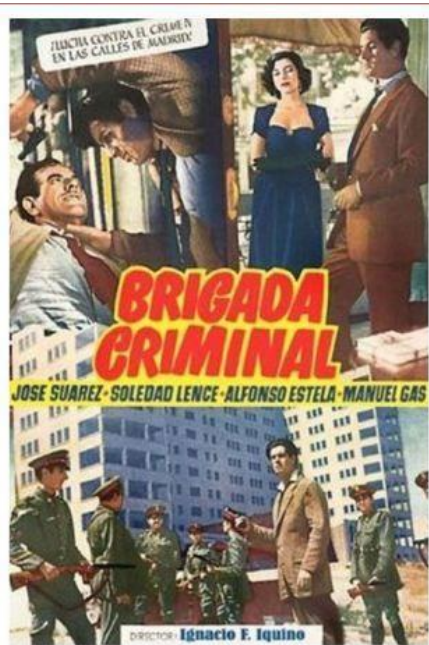


Figura 2. Cartel original de *Brigada Criminal*.

*Apartado...*, ambientada en Barcelona, es la crónica de una investigación policial que tiene su primera pista en un anuncio publicado en la prensa. En ambos casos, la ciudad es presentada como una auténtica jungla de asfalto. Su inmensidad, su entramado de calles, sus multitudes, son favorables a los criminales, quienes pueden actuar con mayor discreción perdiéndose en el

bullicio. En *Brigada criminal*, el policía veterano muere en un rascacielos en construcción; en *Apartado...*, una de las secuencias más representativas se resuelve en Atracciones Apolo, a la sazón un conocido parque de atracciones de la Ciudad Condal. Una y otra son películas realistas, que reflejan la urbe tal como es, y están influenciadas a la par por el neorrealismo italiano y los filmes *noir* que Jules Dassin, Elia Kazan y Otto Preminger ruedan para la RKO. Ese tono documental primará en todo el género.

Frente a esa vocación, inequívocamente realista del *spanish noir*, el cómic, que siempre es concebido como un objeto de consumo rápido, ambienta sus historias en tierras lejanas y en épocas pretéritas, futuras o imprecisas. A este respecto, son sumamente reveladoras las aventuras de Roberto Alcázar y Pedrín, uno de los grandes éxitos de la historieta española de los años 50. Sus argumentos pueden considerarse en la estela de los asuntos de Edgar Wallace. Pero también en la de Anthony Hope. En cualquier caso, es todo tan fantástico que Alcázar, que empieza siendo una especie de periodista, acaba convertido en un agente de la Interpol. El cómic español de los años 50 se concibe tan rápido que llama la atención por la pobreza de sus fondos. Así las cosas, ni autores, ni editores ni los padres que al salir de misa les compran el tebeo –que aún se llama a los cómics– a sus hijos, quieren que haya problemas con la censura. Nada mejor para evitarlos que toda esa fantasía escapista de la que hace gala la historieta española de aquel tiempo.

## 1. Al servicio de la policía

Puesto a ello, el *spanish noir*, muy influenciado por el neorrealismo italiano, decide plegarse al censor e incluir a la policía en sus rodajes para retratar la realidad que la policía le pone delante. De ese modo sorteaba la censura y pone a su servicio al primer cuerpo represivo del Régimen. Mienten por tanto todos aquellos que, habiendo oído hablar a sus padres o a sus abuelos del afán prohibicionista del franquismo –una España en la que, ciertamente, lo que no estaba prohibido era obligatorio– sostienen que el primer problema con el que topó el nunca bien ponderado cine policíaco español de los 50 fue la censura. Habría, no cabe duda, alguna cinta en la que algún plano pudo ser objeto de la prohibición del censor de turno. Pero esos cortes no fueron la tónica general. Ya digo, se rodaba exactamente lo que la policía decía que se debía rodar. De hecho, todo el género es un largo y encendido homenaje al cuerpo de policía.

Un tributo que alcanza su máxima expresión en *Los agentes del quinto grupo* (Ricardo Gascón, 1955), sobre un equipo de secretas, al mando del inspector Peña (Manuel Gas), encargados de impedir cierto golpe antes de que sea perpetrado por una banda de hampones liderada por un tal Barrier (Barta Barri). Cinta coral, en el sentido de que se nos acerca a la existencia cotidiana de los abnegados servidores de la ley, dedicándoles a cada uno la secuencia correspondiente para ello. Así, descubrimos que algunos, como cualquier hijo de vecino, tienen problemas para pagar las facturas; otros echan en falta más tiempo que pasar con sus familias. Incluso los hay solteros que ganan concursos de novela policíaca y viven en pensiones, como tantos españoles de entonces, anteriores a esa eclosión de la construcción que conocerán los años 60<sup>2</sup>. Y cuando ya nos hemos familiarizado con su afán de servicio, se nos muestra el heroísmo con que algunos de los agentes del quinto grupo pierden la vida.

En fin, nada que ver con *Grupo 7* (2012), el espléndido *noir* contemporáneo de Alberto Rodríguez, ambientado a finales de los años 80 del pasado siglo, sobre los agentes sevillanos encargados de combatir el menudeo de drogas en la capital hispalense, con vistas a la Exposición Universal que habría de celebrarse allí en 1992. *Los agentes del grupo quinto* es

---

2 Precisamente, una de las persecuciones de *Brigada criminal* tiene lugar en un edificio en construcción, la residencia sanitaria Francisco Franco, actualmente, el hospital Valle de Hebrón de Barcelona.

una hagiografía de sus protagonistas; *Grupo 7*, una crítica despiadada de los suyos. Y hay que llamar la atención sobre este aspecto. Gascón rueda antes de que la sociedad occidental, no sólo la española, deje de creer en la policía. Será en los años 60 y 70, cuando todo el mundo sepa del maltrato a los detenidos, los sobornos y el resto de las maldades y crímenes, que eran –y es de suponer que ya no lo son– moneda común en las comisarías. Aún falta bastante tiempo para que la policía comience a ser objeto de la despiadada crítica que habrá de afrontar en la pantalla internacional a partir de los años 70. Ya entonces, serán tantos los títulos que arremeterán contra esos abnegados servidores de la ley, que presenta el *spanish noir* en los 50, que puede hablarse de todo un subgénero policíaco: el de la desmitificación de la policía. *Grupo 7* es uno de sus ejemplos más recientes.

Pero eso será en lo venidero, tras esa sedición juvenil, surgida en torno al rock, y en menor medida a la izquierda revolucionaria, que desde finales de los años 60 y a lo largo de todos los 70 hizo tambalearse los cimientos, hasta acabar por resquebrajarlos, de las sociedades occidentales.

De momento, en los años 50, en todas las películas de las que hablamos los policías son portadores de una bondad sin fisuras, como su afán de servicio. La España que las produjo –principalmente Cataluña, la Cataluña del infatigable Ignacio F. Iquino–, en su momento las relegó al relleno de los programas dobles. Por lo general eran las cintas que completaban el éxito estadounidense, autóctono o europeo, pues todavía se exhibía con absoluta normalidad el cine europeo en las salas españolas. El imperialismo de Hollywood no había colonizado aún la cartelera patria y, perfectamente, ese policíaco autóctono podía completar un programa que tenía en un filme italiano o francés su plato fuerte. Cintas que, en el caso de las policíacas de los años 50, muy posteriormente, ya en nuestro siglo XXI, serían descubiertas en las programaciones intempestivas de los canales de la TDT especialmente cinéfilos.

Estas interactuaciones –por así llamarlas– entre el cine y la televisión, también vienen de antiguo. Se remontan, como poco, a mediados de los años 70, principalmente a series como *Colombo* (Richard Levinson y William Link, 1968-2003), *Starsky y Hutch* (Jack Starrett, 1975-1979) o *Canción triste de Hill Street* (Steven Bochco y Michael Kozoll, 1981-1987), concebidas, entre otras muchas, para lavar la imagen de la policía, muy deteriorada en cintas como *Serpicio* (Sidney Lumet, 1973), *El honor perdido de Katharina Blum* (Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta, 1975) o incluso *Loca academia de policía* (Hugh Wilson, 1984) y su retahíla, que sin valor alguno –cinematográficamente hablando– se vale de la comedia, del humor tosco, para hacer una de las más despiadadas críticas de los agentes de la ley de todas las que se hayan visto en una pantalla.

## 2. Tono documental

Ese *spanish noir* de los años 50, descubierto más de medio siglo después en la programación intempestiva de las cadenas cinéfilas de la TDT, tuvo en la verdadera policía franquista, además de un procedimiento para pasar la censura, una de las características principales de ese tono documental, que se diría canónico de puro frecuente, común a todo el género. Rodar en blanco y negro, otra de las constantes, aporta la tonalidad del testimonio a aquellas películas. Aunque a la postre abunda en su afán periodístico, puede que *a priori* este cromatismo fuera una imposición de producción pues el negativo de color y su copiado encarecía enormemente las filmaciones. Pero lo de la policía, como la voz en *off* que tan a menudo conduce la narración, es una parte primordial del andamiaje del testimonio.

El NO-DO, el documental por antonomasia de la España franquista, aunque sólo lo sea por su obligada proyección con anterioridad a la de las películas, era en blanco y negro y lo conducía un narrador. Y bien puede afirmarse que el cine policíaco español de los años 50, en líneas

generales, quiso ser como un reportaje del NO-DO, sin más concesiones a la ficción que las precisas para que cualquier parecido con la realidad fuera mera coincidencia. Desde luego, el *spanish noir* de los años 50 puede entenderse como un reportaje sobre la ejemplar represión del crimen en la España franquista. De hecho, *Brigada criminal* es la crónica del primer caso del agente Fernando Olmos (José Suárez), recién salido de la Academia Superior de Policía de Madrid.

Otra cosa es que, en el cine que nos ocupa, no se muestre a los agentes de la ley dando palizas a los detenidos de los que se quería sacar información u obtener confesiones. Como todo el mundo sabe ahora –entonces no tanto porque la sociedad española era mucho más crédula e ingenua– la tortura era práctica habitual en las comisarías españolas de entonces, como en las de la mayoría de los países del mundo de hace sesenta años. Ciertamente, en líneas generales, aquellos policías no eran esos abnegados paladines de la justicia que parecen ser en las películas firmadas a su dictado.

Se filma la realidad, sus escenarios (las calles, las comisarías, las cárceles, las ejecuciones incluso) son los mismos que aparecen en la España real. Lo que se altera, y no tanto como suponen los que tan gratuitamente hablan de que el *spanish noir* topó con la censura, es lo que en ella sucede. O simplemente no se muestra. Los despachos de los comisarios estaban presididos por el crucifijo y los retratos oficiales de Francisco Franco y José Antonio Primo de Rivera, tal y como los muestran las cintas que nos ocupan. Era preceptivo en todas las dependencias de la administración del Estado, incluso en las aulas de los centros docentes. Un pintoresquismo del país, como la Feria del Campo, a la que Fernando Olmos lleva a su novia al acabar la misión.

Eso sí, en el *spanish noir* no se muestra a los agentes remangándose para empezar a dar puñetazos a los detenidos. Los interrogatorios se reducen a esa luz, molesta hasta resultar casi hiriente, proyectada sobre el sospechoso. Mientras, los policías permanecen tras las sombras, fumando en mangas de camisa, repitiendo una y mil veces la pregunta hasta que el detenido confiesa. Estampa, por otro lado, idéntica a las de los interrogatorios en cualquier otro filme policiaco de la época, independientemente de su nacionalidad.

### 3. Divergencias frente a la censura

En efecto, cualquier cosa destinada al público, aunque sea el anuncio publicitario de unas medias de señora<sup>3</sup>, ha de pasar antes la censura. Y ningún censor es tan intransigente como el encargado de reprobar las películas. Con la televisión aún por llegar<sup>4</sup>, el cine es la principal distracción del común de los españoles y eso hace que su censura sea mucho más escrupulosa, por ejemplo, que la del ensayo filosófico o incluso la poesía social, que abiertamente se alza contra la dictadura.

Las películas pasan un primer examen en su guion, leído con ojo inquisidor por los funcionarios destinados al efecto por el Ministerio de Información y Turismo. Aprobado ya el libreto por los censores ministeriales, se ruedan.

Una vez terminadas y montadas, para verificar que se ha filmado lo debido, las cintas se someten a una nueva censura. En este segundo examen, en una proyección privada, junto al funcionario de Información y Turismo, se sientan un censor, designado por la Iglesia –estamos

---

3 En cierta ocasión, el presidente de los fabricantes de medias catalanas se quejó al entonces ministro de Información y Turismo, Rafael Arias-Salgado (1904-1962), considerado el creador de la censura franquista, de que se prohibiera mostrar muslos en la publicidad. A lo que el titular respondió que la imagen de los muslos fomentaba la masturbación.

4 Las primeras emisiones datan de 1956.

en los años del Nacional Catolicismo y la censura misma ha sido creada por ese integrista católico que fue Rafael Arias-Salgado<sup>5</sup>, y otro puesto allí por el ejército. En treinta y tantos años, el militar sólo hizo una objeción referida a la bandera.

El censor religioso era otra cosa. Eran tan frecuentes los cortes que imponía el cura que, en *Los jueves milagro* (1957), la célebre comedia de Luis G. Berlanga, el realizador sugirió que aquel sacerdote también firmase el guion. Naturalmente se le negó. La censura no estaba para bromas.

Precisamente por eso, el *spanish noir*, ya desde *Brigada criminal*, su cinta inaugural, rueda exactamente lo que le indica la policía que retrate. Rara es la cinta en la que no hay un comisario de guionista, asesor o supervisando de alguna manera el filme. A este respecto hay un ejemplo harto elocuente: *Los atracadores* (Francisco Rovira Beleta, 1962). Basada en una novela del inspector de policía Tomás Salvador, muestra por primera vez –un año antes que *El Verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) –, el garrote vil que se le da a un reo en el patio de la Cárcel Modelo de Barcelona. Se nos presenta sin elipsis y sin paliativos. Los planos generales se alternan con los cortos para demostrarnos en qué consiste la ejecución. Ese tono documental del género se mantiene. Se trata de que los espectadores vean cuál es el final que aguarda a los delincuentes.

El cómic, también muy censurado porque se dirige a la infancia y a la juventud, pero no tanto como el cine, se va a entornos tan alejados de la realidad española como es preciso para que la censura no ponga impedimento alguno. Algo parecido a lo que hizo Hergé durante la ocupación alemana de Bélgica. Así, en álbumes como *El cangrejo de las pinzas de oro* (1940-1941), lleva a Tintín a un lugar tan alejado del conflicto como Marruecos; en *La estrella misteriosa* (1942), aunque concede al invasor cierto antisemitismo, traslada a nuestros amigos –que se les llamaba en tan entrañables páginas– al océano Ártico; en *El secreto del Unicornio* (1943) y su continuación, *El tesoro de Rackham el Rojo* (1943), se nos transporta al Caribe de los piratas del siglo XVII.

Obedeciendo a ese mismo afán de evasión, los historietistas españoles, a diferencia de los cineastas, evitan cuanto concierne a la realidad de la España de la época, empezando por su paisaje y su paisanaje, como a una nube de piedra. Cuanto más exóticas sean sus aventuras, menos riesgo tienen de topar con la censura. Roberto Alcázar y Pedrín (Figuras 3 y 4), con la misma frecuencia que participan en un western o en un asunto de ciencia ficción, combaten el crimen en cualquier continente



Figura 3. Los héroes del cómic español se enfrentan a Drácula.

<sup>5</sup> «Ferozmente bueno», a decir de un coetáneo suyo, el celebrado periodista y autor ferozmente monárquico y conservador José María Pemán, que decía llevar una contabilidad de las almas que salvaba del mundo, el demonio y la carne.

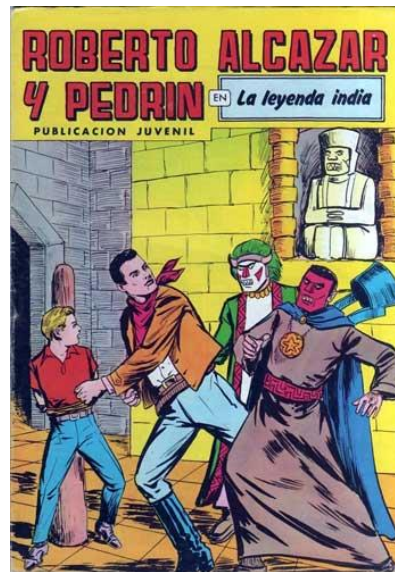


Figura 4. Una aventura de Roberto Alcázar y Pedrín localizada en una India improbable.

Escrutando en la ingente producción de Francisco González Ledesma –referencia obligada en la historia del relato criminal español, tanto por su denodado interés como por la variedad de los formatos en que lo cultivó–, hay efectivamente guiones para cómics. Así, contratado por Bruguera, en 1952 y con dibujos de Eugenio Giner, escribió las aventuras del inspector Dan para una de las revistas más destacadas de aquella editorial, *Pulgarcito*. Ahora bien, están localizadas en esos Estados Unidos que, más que el país verdadero, se antojan un territorio mítico para el relato criminal español.

Un año después, en 1953, Pedro Alférez escribe y dibuja para *La Risa* (uno de los tebeos más populares de la Editorial Marco), los *Relatos misteriosos novelados gráficamente*. Sus diferentes entregas están protagonizadas por el agente Dan, otro investigador estadounidense.

Así como el *western* o la ciencia ficción son géneros en los que, ya de antiguo, se viene prodigando el tebeo español, el relato criminal, ya sea *noir*, *thriller* o detectivesco, es mucho menos frecuente. Habrá que esperar hasta 1979 para que un colectivo, reunido bajo el nombre genérico de El Cubri, conciba a Peter Parovic para las páginas de *Diario 16*.

#### 4. Un policía singular

Mención aparte merece el inspector Tomás Salvador a quien podemos considerar uno de los artífices del espíritu de ese cine policíaco español de los años 50. Hospiciano (es decir, conocedor de la dureza de la existencia desde las edades más tempranas), Tomás Salvador descubrió la literatura en las bibliotecas públicas en las que, adolescente aún, buscó refugio durante la Guerra Civil. Voluntario en la División Azul en 1941, tras permanecer dos años en el frente ruso regresó a España y, como muchos antiguos divisionarios, ingresó en el Cuerpo General de Policía. Destinado a Barcelona –la Barcelona que habría de ser el escenario habitual del policíaco español venidero–, el inspector Salvador sabía bien del paisaje y el paisanaje sobre los que escribía.

Más paradigmático de la colaboración de la policía con el *spanish noir* que de la policía franquista<sup>6</sup>, fue merecedor de los más prestigiosos premios de las letras de su época: el Nacional

---

<sup>6</sup> El periodista Francisco Candel recordaba al inspector Salvador como alguien que intentaba convencer a sus compañeros de la brigada político-social de que algunos de sus detenidos eran católicos progresistas antes que comunistas.

de Literatura se le concedió en el 54 por *Cuerda de presos*, llevada al cine dos años después por Pedro Lazaga, el Planeta lo mereció en el 60. De inquietud variada, también demostró ser uno de los grandes cultivadores españoles de la ciencia ficción, así como editor de los textos clásicos de la anticipación desde Marte, una editorial montada al efecto en 1970. Pero el inspector Salvador que traemos a estas páginas es aquel, siempre interesado en la redención del delincuente. Algo que, en honor a la verdad, preocupaba muy poco a sus colegas, por lo general interesados únicamente en la represión del crimen.

Frente al *spanish noir*, concebido al dictado de la policía, es frecuente que ese cómic de consumo rápido y de evasión, que debió ser en los quioscos el equivalente a la pantalla que nos ocupa, esté concebido por represaliados por el régimen. Ese fue el caso de José Jordán Jobert, guionista de Roberto Alcázar y Pedrín. Antes de dedicarse a la historieta, en la guerra, fue comandante republicano.

No sé si el garrote, consistente en un collar de hierro atravesado por un tornillo, terminado en una bola, que debidamente apretado rompía el cuello al reo, era una forma «más humana» de ejecutar a los condenados que la silla eléctrica, como sostiene Amadeo, el verdugo encarnado por José Isbert en la cinta homónima ya citada. Sea cual sea la mejor forma de dar muerte al condenado, lo cierto es que, desde 1820 hasta la abolición de la pena capital en 1978, con la aprobación de la Constitución, fue la forma más común de ajusticiar a los criminales más abyectos en España.

El garrote vil arraigó en nuestro folclore más sombrío. «Ejecutores de justicia» se llamaba a los verdugos que lo practicaban. Uno de los más célebres fue Feliciano Expósito, adscrito a la cárcel de Málaga. En la guerra, dados los rigores de la represión en ambas retaguardias, agarrotaba a los condenados en tandas de tres. Llegó a ser tan popular que, al acabar estas ejecuciones triples, los admiradores de aquel verdugo gustaban de fotografiarse con Feliciano y su ayudante.

Si cabe, el garrote mostrado en la antepenúltima secuencia de *Los atracadores* es aún más inquietante que la foto del verdugo y su gente en la prisión malagueña. En dichos planos de Rovira Beleta vemos a Carmelo Barrachina (Julián Mateos), uno de los susodichos delincuentes, preguntarle al médico militar que ha de verificar la ejecución si le «harán sufrir mucho» y hay algo que nos sobrecoge. El doctor y soldado niega con la cabeza mientras da una pastilla a Carmelo para facilitar el *tránsito*.

## 5. Afán «edificante»

La crudeza de esta secuencia viene a explicarnos el espíritu del filme y, por ende, de todo ese cine policíaco español de los años 50 que nos ocupa: su afán era constructivo, edificante, que se decía de las ficciones dedicadas a hacer comprender a la juventud que no hay que desviarse del buen camino, pese a lo fácil que parezcan las efímeras riquezas que proporciona el robo, porque el crimen siempre paga. Casi una perogrullada, algo que cualquiera con los ojos medianamente abiertos sabe. Pero a nadie le gusta que se recuerde y menos con la crudeza que se hace en *Los atracadores* (Figura 5) dando garrote a un paria muerto de miedo. A eso y nada más queda reducido sin su pistola Carmelo Barrachina.



Figura 5. Carmelo (Julián Mateos) en *Los atracadores*.

Esta secuencia de la ejecución está a la altura de la de Barbara Graham (Susan Hayward) al ir a la cámara de gas en *¡Quiero vivir!* (1958), el conmovedor alegato contra la pena de muerte de Robert Wise. Pero, incluso entre los cinéfilos españoles, se tiende a recordar antes a los ajusticiados en la pantalla estadounidense que en la autóctona.

Esto también nos demuestra, y de forma irrefutable, que el cine que nos ocupa está mucho menos edulcorado de lo que cabría esperar. Su afán didáctico y moralizante le lleva a mostrarnos la realidad al desnudo. En *El Cerco* (Miguel Iglesias, 1955), el policía, que casualmente descubre a unos malhechores huyendo con el botín que acaban de robar a punta de pistola en una fundición, ordena parar a un taxi y se sube a él para perseguir a los atracadores. Los SEAT 1 500, que habrían de ser el coche oficial de la policía secreta durante buena parte del franquismo, no habían llegado aún al cuerpo. Cuando se separa de los otros atracadores, Carmelo Barrachina va a dormir a las ruinas de un solar abandonado. No tiene ni casa. Como tampoco la tiene Carlos Martín (Miguel Fleta), uno de los hombres del inspector Peña (Manuel Gas) en *Los agentes del Quinto Grupo* (Ricardo Gascón, 1955). Martín vive en una pensión, como tantos españoles que no ganan suficiente para tener casa propia. Para redondear sus ingresos, escribe novelas policíacas con las que sueña ganar concursos literarios.

Al joven que se va a perder, primeramente, se le muestra su ambiente: pobre pero honrado. Siempre en escenarios naturales –raramente hay presupuesto para levantar decorados–, al insensato que va a echar a perder su futuro, a veces se le retrata en el gimnasio, entrenándose para un campeonato de boxeo; otras, es la práctica del fútbol *amateur* lo que le mantiene alejado de la perdición. Y siempre, por encima de cualquier otra circunstancia, la novia, la chica buena y trabajadora, con la que comparte un proyecto de vida en común al salir del taller donde trabaja.

Frente a ese ambiente humilde del que procede, se le presentan los lujos y sibaritismos de los que disfruta el hampa en las salas de fiestas y en los clubes. Y por supuesto, las chicas del hampa, mucho más seductoras que la novia buena. Además, las chicas malas también practican el sexo sin mayor problema. Cosa que con la novia buena, del barrio, no ocurre: hay que esperar hasta la noche de bodas para entregarse a los placeres de la carne. En gran medida, la bondad de la novia radica en que es una joven inmaculada.

El cine negro español de los años 50 está realizado por cinéfilos que admiran a Lang, Farrow, Preminger y el resto de los clásicos del *noir* estadounidense. Quiere esto decir que sus realizadores, a imitación del modelo americano, saben implicar su planificación en la dramaturgia de la historia que están contando. Cuando el joven va a echar a perder su vida, lo hace en un plano de conjunto, atravesando un descampado, en el que van quedando atrás los



compañeros que nunca debió abandonar. Pero ahí se quedan, dando patadas a un balón hasta perderse en la lontananza. La profundidad de campo es importantísima, los términos están claramente diferenciados. En el primero, el atracador enmascara su rostro tras un pañuelo; en el segundo, casi en escorzo, sus compinches encañonan contra la pared a los testigos. Si bien es cierto que el *spanish noir* no se regodea en la violencia (esta viene dada por la rapidez de las acciones y el montaje de los planos), a menudo escuchamos la detonación en *off*, mientras la imagen nos muestra el rostro del malhechor, o del herido acusando el disparo.

Hay una cinta paradigmática respecto a la planificación del policíaco español de los años 50: *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955). Basada en un relato de William Irish, la secuencia nocturna por el barrio viejo de Barcelona, con planos inclinados y enfáticos, con su iluminación contrastada, nos recuerda la célebre persecución por las alcantarillas de Viena de *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949).

El *spanish noir* tiene un motivo: nada mejor para sus enseñanzas que enmarcarlas en la realidad, una realidad que sea reconocible para cualquier joven que tenga la tentación de emprender el mal camino. La realidad de los barrios marginales donde los infelices, adolescentes aún, sueñan con «salir de la pobreza» como toreros, boxeadores o a mano armada, atracando bancos como en las películas.

El cine que nos ocupa, a veces también nos muestra la realidad de esos rebeldes sin causa, que ya se empiezan a ver entre algunos hijos de la burguesía. Otro de los atracadores, de la cinta homónima, Vidal (Pierre Brice), el jefe de la banda, debe su apodo, *El señorito*, a que ciertamente lo es. Nada más y nada menos que el hijo del fiscal que acusará a Carmelo en el juicio en que el «Compadre» –así llaman sus compañeros de fechorías al futuro agarrotado– será condenado a la pena capital. *El señorito* ha muerto antes en un tiroteo.

## 6. Los riesgos de apartarse del camino recto

Sobre el tono moralizante de la pantalla que nos ocupa, hay otro filme sumamente revelador, *A sangre fría*. Estrenado por Juan Bosch en 1959, es decir, siete años antes que la novela homónima de Truman Capote y ocho de la espléndida adaptación de esta última a la pantalla merced al talento de Richard Brooks. Ya en la secuencia de los títulos de crédito, sobre un coche avanzando por la carretera en alusión a la imposible huida de estos nuevos malhechores, Juan Bosch deja constancia de su fatalismo. Carlos, su protagonista, es uno de tantos jóvenes crecidos en el entorno humilde del extrarradio de las grandes ciudades españolas. Incluso podría considerársele afortunado por tener un empleo de mecánico y vivir en un barrio que tiene un cine y un descampado que sirve para jugar al fútbol.

Sin embargo, nuestro protagonista quiere más y, como al resto de los jóvenes del cine policíaco español de los años 50, su desmedida ambición acabará perdiéndole. María (María Mahor), su novia, tan buena como todas, sabe de sus malas compañías. Obligado como está a recibir las llamadas telefónicas en casa de un vecino –algo muy frecuente en aquellos años–, a Carlos le sería imposible sustraerse al control del resto del vecindario. Cuando la pareja discute sobre el particular, él siempre argumenta que no quiere ser «un desgraciado».

Ante este panorama, se ha puesto en contacto con una banda de atracadores liderada por Manuel (Arturo Fernández) para asaltar una fábrica en cuyas oficinas estuvo empleado tiempo atrás. Como todos los infelices que pretenden «salir de pobres» a mano armada, Carlos también sabe el día que llegan las nóminas de los trabajadores. Hasta el mismo Manuel le advierte que cuando uno se pone al margen de la ley no hay vuelta atrás posible. Pero no hay consejo que valga. Carlos no quiere ser un desgraciado.

La encrucijada en la que se debate el joven de Bosch podría ser el paradigma de la inquietud aciaga que arrojaba a los jóvenes a la delincuencia con anterioridad a la toxicomanía. Entre la tentación del dinero fácil no podía faltar la de la mujer fatal, que en este caso es Isabel (Gisia Paradis).

Como mandan los cánones, es una rubia platino y juega a dos bandas. Cuando conoce a Carlos, es la chica de Enrique (Fernando Sancho), un boxeador acabado. Sabemos de su antigua gloria en un hermoso detalle de montaje y realización, escuchando en *off* los aplausos del público sobre una panorámica que nos muestra sus fotos en el cuadrilátero. Pero Isabel es consciente de que el tiempo de Enrique ya pasó y que el ya viejo púgil nunca va a llevarla lejos de esa Barcelona patibularia en la que habitan. De modo que intenta camelar a Carlos para irse con él a un paraíso muy lejano, donde todo ha de ser felicidad.

Llegado el momento de la verdad, siempre se complican las cosas, siempre hay alguien que mata a alguien. El mensaje no varía, la mecánica de la secuencia es la misma. Un empleado, un trabajador honrado, advierte cómo unos desaprensivos están robando a su empresa y da la voz de alarma. Sólo resta escapar, esconderse: el crimen siempre se paga.

## 7. Una muerte en la estación del metro de Lesseps

La obra cumbre del primer cine policíaco español, *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1964), se abre con un plano vigoroso que nos muestra a Martín (Luis Peña), fotografiado con un teleobjetivo, caminando hacia cámara con decisión. Ya en el contraplano, el más despiadado de todos los atracadores de Pérez-Dolz se sube al coche que le esperaba y arranca un largo plano-secuencia que nos va mostrando el trayecto del automóvil por las calles de la ciudad. Son muchos los comentaristas que sitúan esta larga toma en la estela de la apertura de *Sed de mal* (Orson Welles, 1958).

Aun reconociendo lo larga que es la sombra del maestro estadounidense en el *spanish noir*, no acertamos a ver su impronta en este primer recorrido de estos nuevos atracadores. A nuestro juicio, la grúa del arranque de *Sed de mal* con la que se compara este cámara-car de *A tiro limpio*, es un plano que viene a describir la frontera que separa Méjico de Estados Unidos. Por el contrario, la toma de Pérez-Dolz, al estar fotografiada con el tomavistas dentro del coche, coloca a los espectadores dentro del vehículo y les hace partícipes de la angustia de los malhechores en los instantes previos al primer atraco. Esa transmisión a la audiencia de la permanente inquietud en la que viven los criminales es una de las principales características de este título legendario.

Pese a su tremendo realismo, no falta en este arranque un apunte extraño: en la radio alguien recita a Tirso de Molina. El último rastro de la emisión radiofónica se pierde en el encono con que Martín maltrata a sus primeras víctimas: los clientes del garaje al que los hemos visto llegar en el célebre cámara-car.

A partir de entonces la cinta avanzará a un ritmo vertiginoso, su realizador no termina las acciones para pasar a las siguientes. Antes de la conclusión de la secuencia, ya estamos en su sucesora. Esto da al filme un ritmo vertiginoso. Martín y su gente nunca tienen bastante, es como si una fuerza suprema los obligase. Los atracos van uno detrás de otro, pero su suerte no se enmienda. Cuando asaltan un banco, se acaba de ir un cliente que ha sacado un millón de pesetas (Figura 6).



Figura 6. Los atracadores de *A tiro limpio* matándose entre ellos.

Román (José Suárez), un tipo que vive a costa de su novia Marisa (María Asquerino), entra en escena cuando Martín le visita buscando unas metralletas. También hace falta un nuevo compinche que no esté fichado por la policía. Aunque El Picas (Carlos Otero) lo está, pues acaba de salir de la cárcel e intenta enderezar su vida empleado en una masía familiar, a Román sólo le hace falta proponérselo para que El Picas acepte. Con muy buen criterio, su madre se lo echará en cara cuando El Picas sea el primero en morir. Herido en un intercambio de disparos con la policía, cae al agua. Martín lo remata ahogándole.

Antes hemos visto a la banda atracar a los clientes de un *meublé*, uno de esos hoteles por horas para solaz de las parejas furtivas de la Barcelona pretérita. Apenas este detalle, así como la saña con que Martín trata a los burgueses y algunos reproches que el dueño del lavadero del pueblo de El Picas hace a Román, podrían sugerirnos que hay cierta motivación libertaria en los atracos. Por lo demás, aquellos golpes de la guerrilla anarquista –cuya sombra también se extiende hasta *Metrallera Stein* (José Antonio de la Loma, 1975)– parecen gravitar por todos los atracos del *spanish noir*.

En *A tiro limpio*, lo verdaderamente singular es la secuencia del depósito de cadáveres con la madre de El Picas acudiendo a identificar el de su hijo. Asistiremos al final de todos los miembros de la banda. El ocaso del maleante siempre es triste pero el de los que se han dado al delirio criminal al que acabamos de asistir lo es aún más. Román matará a Antoine (Joaquín Navales) a puñetazos, a golpes torpes y rudimentarios, como son los puñetazos en la realidad (Figura 7).



Figura 7. Román (José Suárez), defendiéndose antes de morir en *A tiro limpio*.

Al cabo será él mismo quien encuentre la muerte, abatido por la policía tras desoír el «alto» que le ordenan los agentes. Su cuerpo cae sobre las escaleras mecánicas de la estación del metro de Lesseps dando lugar a otro de los grandes momentos de toda la historia del cine español. Nuria Vidal (2004) escribe a este respecto:

Nadie hasta entonces había usado esa peculiar y cotidiana localización para rodar una escena de acción. [...] El metro tiene un significado muy especial. Román ha llegado al punto más bajo de toda su vida, al fondo del subterráneo de su propia existencia. Por eso, el metro es el único lugar adecuado para su muerte.

Toda la pantalla que nos ocupa, el *spanish noir* barcelonés, tiene un significado inequívoco: la glorificación de la abnegación y la eficacia de la policía española.

## Referencias

- Altarriba, A. (2001). *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Espasa Calpe.
- Espelt, R. (1998). *Ficción Criminal a Barcelona 1950-1973*. Laertes.
- Llorens, A. (1988). *El cine negro español*. 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Luque Carreras, J. A. (2015). *El cine negro español*. T&B Editores.
- Medina de la Viña, E. (2000). *Cine negro y policiaco español en los años 50*. Laertes.
- Méndez-Leite, F. (1975). *Historia del cine español en cien películas*. Jupey.
- Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- VV. AA. (2017). *Historietas del tebeo*. Museo ABC.
- Vidal, N. (2004). *Escenario del crimen*. Océano.



## El Madrid «de los unos y de los otros»: la ciudad en *Contrapaso* de Teresa Valero

The Madrid «of the ones and the others»: the city in *Contrapaso* by Teresa Valero

**Virginie Giuliana**

Université Clermont Auvergne  
CELIS (UPR 4280)

Profesora titular en la Universidad Clermont Auvergne y miembro del CELIS (UPR 4280), Virginie Giuliana es profesora *agregée* y doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Neuchâtel (Suiza) y la Universidad Lumière Lyon 2 (Francia). Hizo su tesis sobre la figura del niño en la pintura de Joaquín Sorolla y la poesía de Juan Ramón Jiménez. Es autora de varios artículos sobre el artista y el escritor, así como sobre literatura española contemporánea e historia del arte. Sus intereses se centran, fundamentalmente, en las relaciones entre texto e imagen y las relaciones intermediales y transmediales entre las artes, en particular la pintura y el cómic. Es autora de la monografía *Sorolla* (2019) y dirigió varios volúmenes colectivos como *Velázquez: historia y ficción* o *Le Greco éternel*. Es actualmente líder del Working Group 6 del proyecto COST iCon-MICs (CA19119).

<https://orcid.org/0000-0001-6783-9060>

[virginie.giuliana@uca.fr](mailto:virginie.giuliana@uca.fr)

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1160>

DOI : 10.25965/flamme.1160

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---

**Resumen:** El motivo urbano, y la ciudad de Madrid en particular, es el marco elegido por Teresa Valero para ambientar su álbum negro, *Contrapaso. Los hijos de los otros*. En este cómic, el lector sigue los pasos de los reporteros Emilio Sanz y León Lenoir, dos hombres que no tienen casi nada en común. El marco donde se sitúa la acción, el Madrid de la posguerra civil bajo el yugo de la dictadura franquista, desempeña un papel decisivo en este *thriller*, en cuya trama se entrecruzan varios feminicidios, abusos psiquiátricos, prácticas urbanísticas ilegales y el caso de los niños robados del franquismo. El objetivo de este estudio es analizar la importancia de la ambientación madrileña y su representación visual, pero también el modo en que la ciudad supera su condición decorativa, para dar ritmo a la trama gráfica de *Contrapasos*, por un lado, centrándose en los escenarios míticos de la capital española y, por otro, examinando el modo en que el entorno urbano madrileño se convierte en un nuevo personaje del cómic. Palabras clave: cómic, *Thriller*, Teresa Valero, ciudad, *Contrapaso*

**Résumé :** Le motif urbain, et, en particulier, la ville de Madrid est le cadre choisi par Teresa Valero pour poser les jalons de son album noir, *Contrapaso. Los hijos de los otros*. Dans cette bande dessinée, le lecteur suit les traces des chroniqueurs de faits divers Emilio Sanz et León Lenoir, deux hommes que presque tout oppose. Le cadre où se déroule l'action, le Madrid de l'après-guerre civile, sous le joug de la dictature franquiste, joue un rôle déterminant dans ce *thriller*, dont la trame entremêle plusieurs féminicides, des abus psychiatriques, des pratiques urbanistiques illégales et le cas des enfants volés du franquisme. Cette étude a pour objectif d'analyser l'importance du cadre madrilène et sa représentation visuelle, mais également la manière dont la ville dépasse le statut décoratif, afin de rythmer l'intrigue graphique de *Contrapasos*, d'une part, en se focalisant sur les décors mythiques de la capitale espagnole et, d'autre part, en examinant de quelle manière l'environnement urbain madrilène devient un nouveau personnage de la bande dessinée.

**Mots clés :** bande dessinée, *Thriller*, Teresa Valero, ville, *Contrapaso*

**Abstract:** The urban motif, and in particular the city of Madrid, is the setting chosen by Teresa Valero to lay the foundations for her album noir, *Contrapaso. Los hijos de los otros*. In this comic book, the reader follows the tracks of the crime reporters Emilio Sanz and León Lenoir, two men who are almost

diametrically opposed. The urban setting of post-Civil War Madrid, under the yoke of Franco's dictatorship, plays a decisive role in this thriller, which combines several feminicides, psychiatric abuses, illegal urban planning practices and the case of Franco's stolen children. The aim of this study is not only to analyse the setting of Madrid and its visual representation, but also the way in which the city goes beyond its environmental status, in order to give rhythm to the graphic plot of *Contrapasos*, on the one hand, by focusing on the mythical settings of the Spanish capital and, on the other, by examining the way in which the metropolitan environment of Madrid becomes a new character in the comic book.

Keywords: comic book, Thriller, Teresa Valero, city, *Contrapaso*

«Se está a gusto escuchando, desde debajo de las sábanas, [...] los ruidos de la ciudad, su alborotador latido: los carros de los traperos que bajan de Fuencarral y de Chamartín, que suben de las ventas y de las Injurias, que vienen desde el triste, desolado paisaje del cementerio y que pasaron –caminando desde hace ya varias horas bajo el frío– al lento, entristecido remolque de un flaco caballo, de un burro gris y como preocupado. Y las voces de las vendedoras que madrugan, que van a levantar sus puestecillos de frutas en la calle del General Porlier. Y las lejanas, inciertas primeras bocinas. Y los gritos de los niños que van al colegio, con la cartera al hombro y la tierna, olorosa merienda en el bolsillo...»

**Camilo José Cela, *La colmena*, 1950 (p. 213)**

## Introduction<sup>7</sup>

«Redacción del periódico 'La Capital', Madrid, febrero de 1956». Con una página caracterizada por la ausencia de marco, desde un punto de vista en picado sobre una máquina de escribir, unas fotos esparcidas numeradas con rostros de mujeres, una cámara, un cenicero desbordando, una copa de whisky medio vacía y un cuaderno de notas lleno de garabatos en el que reposa una pluma, empieza *in medias res* el relato de *Contrapaso. Los hijos de los otros* (2021) de Teresa Valero. Se trata de un cómic *thriller* ambientado en el Madrid de la posguerra, «esa época que se describe como resignada, mojigata, gris. La década sin esperanza en la que los españoles intentaban olvidar los horrores de la guerra y el hambre posterior» (Valero, 2021, p. 146), además de ser la primera obra individual de la autora.

Especialista de los *storyboards* y valiéndose de su experiencia tanto en el cómic como en el cine de animación, Valero da especial relevancia al espacio urbano, una ciudad en la que, como remarca el cartucho del *incipit*, desde 1939, «alguien [...] empezó a matar mujeres» (Valero, 2021, p. 9). Para llevar a cabo dicha tarea, la autora elige contar esta historia desde el punto de vista de Emilio Sanz, un viejo falangista, y del joven León Lenoir, hijo de un comunista francés, ambos periodistas para *La Capital*, inspirado en la historia del semanario *El Caso*. En la trama, como señala Elvira Lindo en su prólogo a la obra, «confluyen el crimen común, el abuso a las mujeres, el robo de criaturas recién nacidas, las primeras protestas estudiantiles y su represión, el padecimiento de las mujeres presas, los barrios obreros construidos por la noche para burlar permisos y [...] el uso de la psiquiatría para castigar las tendencias sexuales que se consideraban antinaturales o los comportamientos poco dóciles» (Lindo, 2021, p. 2). En esta ficción criminal gráfica, apoyándose en un extenso trabajo documental, Valero integra imágenes callejeras de la Villa y Corte «donde advertimos el ánimo de una ciudad que quiere recuperarse de su pasado más negro y en las que encontramos, cómo no, esa humilde belleza tan propia de Madrid» (Lindo, 2021, p. 3).

---

<sup>7</sup> This article is based upon work from COST Action CA19119 « Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area », supported by COST (European Cooperation in Science and Technology). [www.cost.eu](http://www.cost.eu)

En este estudio, no solo trataré de analizar el marco madrileño y su representación visual, sino que también estudiaré de qué manera la urbe supera la dimensión ambiental (Hinojosa, 2019, p. 200) y va marcando el ritmo de la trama gráfica. Dicho de otra manera, retomando las palabras de Enrique Bordes, se trata de examinar «la arquitectura narrativa» (Bordes, 2017) de *Contrapaso*, recorriendo, por una parte, los míticos escenarios de la capital española y, por otra parte, considerando cómo el entorno urbano como cronotopo se convierte en un protagonista más dentro del cómic, desde los encuentros en los edificios a puertas cerradas hasta los suburbios y lugares marginados de Madrid.

## 1. Madrid como escenario de la novela negra gráfica

En el ámbito del cómic, el género negro actual halla a sus máximos representantes en Miguelanxo Prado (*Presas fáciles*), Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido (*Blacksad*), Marcello Quintanilla (*Tungsten*) y la propia Teresa Valero<sup>8</sup>. Durante la Semana Negra del cómic de 2022<sup>9</sup>, la autora declaraba al respecto que «usar el género policial [l]e permite ficcionalizar lo que realmente [l]e interesa contar, que es la parte más social y humana de las cosas: cómo son las personas, por qué hacen lo que hacen, cómo la sociedad llega a ciertos puntos de lo que produce pesadillas» (Corrales Domínguez, 2022). Subrayaba, además, que le gustaba la idea de elaborar su trama empleando ese tono negro, ya que le daba la oportunidad de contar «los aspectos sociales, políticos e históricos mientras los lectores juegan y se emocionan, al compás de los eventos» (Jacques, 2021). Añade María Álvarez de la Cruz que la novela negra «presupone ante todo la existencia de una investigación de un crimen, que dará lugar no sólo a la determinación de un criminal, sino [...] a la emergencia o puesta en escena de toda una maraña social, auténtico crimen tras la presentación de la investigación inicial» (De la Cruz, 2017, p. 105).

La ciudad de Madrid, en cuanto metrópoli, se ha convertido a lo largo de los años en el lugar idóneo para ambientar historias de crímenes, misterios y encuestas, tanto en la literatura como en el cine<sup>10</sup>. Siguiendo las pautas de la novela negra heredada de la tradición estadounidense, al elegir el escenario madrileño, la autora de *Contrapaso* se basa en «un retrato de la sociedad –a menudo urbana y capitalista– en la que se cometió el crimen»<sup>11</sup> (Guyard, 2010, p. 2). Dicho de otro modo, «la ciudad forma parte del crimen» (Jiménez-Landi Crick, 2015, p. 60).

A pesar de ser una ficción, la obra se basa en hechos reales (Valero, 2021, p. 147), por lo que el trabajo de documentación ha sido fundamental. Según las palabras de Groensteen (2013), Teresa Valero hace hincapié en el «realismo documental»<sup>12</sup> que otorga verosimilitud al relato

---

8 También se podrían añadir a esta lista las obras de Keko y Antonio Altarriba (con la trilogía *Yo asesino, Yo loco, Yo, mentiroso*), Rayco Pulido (*Lamia*), o Keko y Carlos Portela (*Contrition*).

9 Véase más informaciones al respecto en la página web de Tebeosfera: [https://www.tebeosfera.com/promociones/semana\\_negra\\_gijon\\_2022.html](https://www.tebeosfera.com/promociones/semana_negra_gijon_2022.html)

10 Al respecto, véase entre otros el estudio de José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica* (1994) y Emilie Guyard (2022). A nivel literario y a modo de ejemplo, se podría citar desde las obras de Manuel Vázquez Montalbán (en particular *Asesinato en el Comité Central* que lleva al barcelonés Pepe Carvalho a Madrid) a Juan Madrid, y en la actualidad, a autores como Arturo Pérez Reverte, Sandra Aza, Javier Menéndez Flores, Javier Valenzuela o las novelas de Jorge Díaz, Agustín Martínez y Antonio Mercero bajo el seudónimo de Carmen Mola, entre muchos otros.

11 «La principale caractéristique est de faire porter l'accent sur le portrait de la société –souvent urbaine et capitaliste – dans laquelle le crime a été commis» (Guyard, 2010, p. 2) Todas las traducciones son mías.

12 «Le réalisme documentaire est, en principe, de rigueur dans les bandes dessinées fondées sur une reconstitution historique. Mais les dessinateurs, qui n'ont pas vocation à usurper la qualité d'historiens, sont en droit de suppléer à une documentation insuffisante par une part d'intuition, voire de s'accorder la licence poétique de "réinventer" de toutes pièces Carthage, Babylone ou Alésia. Nombre de séries d'aventures ont simplement un cadre historique,

gráfico. A modo de colofón de *Contrapaso* en «Vencedores, vencidos y mujeres que querían ser poetas», señala Valero que:

Mi mayor miedo al construir esta historia con forma de novela negra era que resultara demasiado frívola o indiferente al sufrimiento que supuso la Guerra Civil española y la represión posterior. He intentado ser enormemente rigurosa en el proceso de documentación para que el género del relato contribuyera a mostrar los males que unos seres humanos son capaces de infligir a otros cuando pueden ejercer sobre ellos un poder omnímodo, revanchista y carente de mecanismos de control. En ese proceso, lento y minucioso, he investigado sucesos, gentes y lugares y he conocido a personas de todo tipo e ideología (Valero, 2021, p. 147).

Para ello, se impregnó del ambiente de la época y de Madrid con el objetivo de entender las claves de la vida cotidiana en aquel entonces de una sociedad sometida a tantas prohibiciones, reuniendo cientos de fotografías, libros, música y testimonios de la gente que vivió la dictadura de los años 50 en España (Jacques, 2021). Si en algunos aspectos usa de cierta «licencia poética» (Groensteen, 2013) para apoyarse en testimonios orales sin necesidad de ahondar más, Valero afirma que

había ciertas cosas que sí quería documentarlas muy bien, sobre todo entender qué función tenían entonces, cómo afectaban a la vida. Por ejemplo, qué tipo de vehículos circulaban por la ciudad. Cómo era el metro. Quién lo cogía. Si había autobuses, omnibuses [*sic*], tranvías. Cómo eran las casas de individuos de diferentes clases sociales. Qué y cómo se comía. Cuáles eran las diversiones típicas, etc. (Fernández Atienza, 2021).

Efectivamente, «en el Madrid de entonces puedes ver un Rolls circulando junto a un carro tirado por un burro, rascacielos a la neoyorkina y gente viviendo en cuevas, tacones de aguja y alpargatas» (Valero, 2021, p. 147), reflejo de una urbe en vías del *desarrollismo* y de su apertura al extranjero, razones por las que las calles se van a llenar de todo tipo de vehículos y de «imágenes de la modernidad y de la elegancia como en cualquier capital europea» (Bessière, 1996, p. 270). En *Contrapaso*, la ambientación en el Madrid de la posguerra se convierte en un elemento imprescindible de la trama narrativa, además de suscribir a las tendencias literarias contemporáneas con el auge de las novelas negras centradas en el periodo de Guerra Civil española o de dictadura franquista (Guyard, 2022). El uso de la ciudad en general, y de la topografía madrileña en particular, contribuye a crear una «tensión narrativa»<sup>13</sup>, concepto desarrollado por el narratólogo Raphaël Baroni (2007), que comenta además en otro estudio, apoyándose en tres factores:

1. el *suspense*, que se orienta hacia el futuro de la historia que se cuenta, en relación con el desarrollo incierto de una acción, haciendo que el receptor se pregunte «¿qué va a pasar?»; 2. la *curiosidad*, que juega con una representación misteriosa de los acontecimientos, de modo que uno se pregunta sobre la naturaleza de lo que está sucediendo o lo que ya ha sucedido;

---

mais ne se veulent pas didactiques. Parfois elles ne recherchent même pas une crédibilité de façade, se donnant sans fausse pudeur pour ce qu'elles sont, des œuvres de fantaisie et de divertissement » (Groensteen, 2013).

13 « Trois modalités distinctes de la “tension narrative”: 1. Le *suspense*, qui est orienté en direction du futur de l'histoire racontée, en lien avec le développement incertain d'une action, ce qui pousse le récepteur à se demander “que va-t-il arriver ?” ; 2. La *curiosité*, qui joue sur une représentation mystérieuse des événements, de sorte que l'on s'interroge sur la nature de ce qui arrive ou de ce qui est déjà arrivé ; 3. La *surprise*, qui est un effet limité dans le temps, lié aux développements imprévus de l'histoire » (Baroni, 2017).



3. la *sorpresa*, que es un efecto limitado en el tiempo, vinculado a los desarrollos imprevistos de la historia (Baroni, 2017).

Estos componentes a los que se añade «la incertidumbre anticipatoria» (Baroni, 2007, p. 18) se relacionan directamente con el paisaje de la acción, ya que el lector participa en la investigación y se mueve al compás de los descubrimientos de los periodistas a través de los espacios de la narración gráfica, que proporcionan «unas coordenadas» (Groensteen, 2014). Se establece un juego constante entre escenarios exteriores e interiores, conocidos y desconocidos, influyendo en la temporalidad, bien reducida y entrecortada, bien alargada para anunciar una tregua para un lector tenido en vilo.

Garric, basándose en el cómic estadounidense, ubica el interés por los escenarios urbanos –sean reales o ficticios– a partir de los años 70, donde se «multiplican las escenas callejeras, alternan las vistas de los edificios en planos de picado y de contrapicado, presentan vistas aéreas desde el punto de vista de un personaje que sobrevuela la ciudad y las asocian con perfiles urbanos»<sup>14</sup> (2014). Siguiendo esta idea, Madrid resulta ser una ciudad compleja y contradictoria, tan acogedora como hostil, cuyo contraste reside entre la representación de la inmovilidad de sus avenidas y edificios más emblemáticos entrelazados con el movimiento constante de sus habitantes y cierto efecto de caos ambiental, reflejo de los tormentos internos de los personajes. En *Contrapaso*, el espacio urbano madrileño ritma las andanzas de los dos periodistas convertidos en investigadores –Sanz, concretamente, tiene contactos en la policía, sobre todo a través del inspector Casado, elemento propio de la novela negra, aunque la libertad de expresión del periodista se ve coartada por la censura vigente. No obstante, Lenoir y Sanz acabarán publicando «toda la verdad sobre el caso Sarobe» en un periódico clandestino titulado *Contrapaso*, como una vía alternativa al discurso impuesto por la dictadura. Asimismo, la elección de Madrid, capital de España y sede del poder totalitario, cobra aún más sentido. De igual forma, en el prólogo del álbum de Valero, Elvira Lindo escribe con respecto a la ciudad:

Las localizaciones, por usar el término cinematográfico, donde ocurren los hechos corresponden a aquella España de la dictadura y exigen una fidelidad que en el caso del universo visual entraña mayor desafío que aquel al que se enfrenta la creación literaria. En lo que vemos no puede haber trampa porque esa ciudad por la que se mueven los personajes, Madrid, fluye aún en los recuerdos de nuestros mayores. Es el Madrid de los cincuenta. La ciudad derrotada que apenas se ha podido recuperar del miedo y la miseria (Lindo, en Valero, 2021, p. 2).

La necesidad de identificación y asimilación de las imágenes en el imaginario colectivo se ve claramente desde la primera viñeta, a modo de plano de conjunto, que muestra la Gran Vía (Valero, 2021, p. 16) –aunque cabe señalar que, en aquella época, la avenida se denominaba Avenida de José Antonio, en referencia al fundador de la Falange, y el nombre actual no fue acuñado hasta 1981–, en la que se vislumbra a dos mujeres leyendo la revista *Mujer de verdad*<sup>15</sup> para la que trabaja como ilustradora Paloma Ríos, la prima de León. Este, perdido entre la muchedumbre, vestido de negro, está buscando su camino al llegar a Madrid. La ciudad invade la viñeta y permite insistir en la importancia que adquiere en la estructura del *thriller* gráfico. La avenida se convierte en otro elemento urbano cronotópico en la medida en que se relaciona sistemáticamente con la vida privada de Lenoir, especialmente vinculado a Paloma. Con ella,

14 « Les comics vont multiplier les scènes de rue, alterner les vues de buildings en plongées et en contre-plongées, présenter des vues aériennes depuis le point de vue d'un personnage survolant la ville, les associer à des profils urbains » (Garric, 2014).

15 La fuente de inspiración de la revista ha sido *Sissi*, revista femenina de la época (Valero, 2021, p. 148).

se establece una trama paralela a la investigación criminal, relacionada con la esfera íntima del joven periodista.

La avenida vuelve a aparecer al final del relato, representada, por una parte, con el edificio Capitol, y, por otra parte, con el vistoso metro –reconstruido de manera idéntica hoy en día– de la misma página. En el momento en que Paloma desaparece por la boca del metro y vuelve a aparecer en la estación de Atocha (p. 136), a modo de elipsis, el lector entiende que el hijo de Paloma y León existe, que le mintió y que el joven periodista sigue sin saber nada de su paternidad, ya que huyó de Madrid cuando se enteró del posible embarazo de su prima. Asimismo, no solo las avenidas sino también los transportes conforman este paisaje. De esta manera, varias estaciones de metro también forman parte del conjunto urbano madrileño –es el caso de la recurrente estación Pardo Bazán, que hace hincapié en los desplazamientos de los personajes por la urbe. Contribuyen a remarcar no solo el movimiento, sino también el ritmo frenético del transcurso de los eventos creando un dinamismo favorecido por la segmentación de la página: es el caso de la huida de Martina López «la Mula», que empuja a León Lenoir, que la persigue, y ésta se agarra al tranvía, cuya línea iba desde Conde de Peñalver hasta la Puerta del Sol (p. 24).

Los edificios también participan de la dialéctica entre la ciudad y el relato gráfico. En la secuencia en la que el padre Páramo lanza con un mortero los folletos desde los caballos del edificio de las cuadrigas<sup>16</sup> en la calle Alcalá (Valero, 2021, p. 140), la viñeta, desde un punto de vista aéreo, en picado, enseña *Contrapaso* cubriendo la calle al amanecer, con la aparición del célebre edificio Metrópolis (pp. 138 y 140). Sigue con otra viñeta, en la página siguiente (p. 141), con el estallido del proyectil lleno de periódicos<sup>17</sup> –como fuegos artificiales dorados en un paisaje rosado– encima de la Real Casa de Correos de la Puerta del Sol.

La elección de esta localización adquiere, además, un valor de revancha, puesto que, durante la dictadura, el edificio se convirtió en el Ministerio de Gobernación y sede de la Dirección General de Seguridad del Estado, en cuyos calabozos se detenía y torturaba a los oponentes al régimen, junto a las numerosas checas de Madrid<sup>18</sup>. Resulta ser el lugar de detención de los militantes de la huelga estudiantil de 1956 (Valero, 2021, p. 112), en particular de los personajes de Luis Sarobe y León Lenoir. Cabe notar que, durante el viaje de traslado de los presos, el paisaje desaparece, evidenciando un «uso retórico del dibujo» (Soleille, 2012). Permite centrarse en los camiones que se llevan a los jóvenes, desplazando el foco de la ciudad hacia la propia acción. Finalmente, entre los lugares de reclusión, la imponente cárcel de Carabanchel surge, por su parte, en dos ocasiones: por un lado, después del arresto de Sarobe hijo, cuyo paisaje aparece bajo la nieve (p. 127) desde un punto de vista aéreo, indicado por una cartela; y, por otro lado, para mostrar una corrida de toros que sucede en su recinto, espectáculo muy popular en aquella época (Valero, 2021, p. 137), y contribuye a reforzar el cronotopo urbano madrileño.

---

16 Se reconocen por su color negro, ya que las estatuas fueron pintadas durante la Guerra Civil para evitar ser el punto de mira de la aviación franquista. Además, la escena puede remitir a la pelea final de la película *La comunidad* de Álex de la Iglesia tanto por el lugar seleccionado como por la alternancia entre los diferentes planos, haciendo hincapié en la dimensión intermedial del *thriller*.

17 En los créditos finales, Valero señala que «la idea del mortero lanzapropaganda [...] [s]e la dio el libro *Fuera de la ley*» (Valero, 2021, p. 154).

18 Las checas eran lugares de detención, de interrogatorios, asesinatos y torturas durante la Guerra Civil española. Una de las más tristemente famosas era la de Bellas Artes, de la que habla el personaje de Sanz (Valero, 2021, p. 119). El proyecto de investigación *Checas de Madrid* identificó 345 checas en la ciudad en el año 1936. Para más información, véase la página web del proyecto: <https://iehistoricos.ceu.es/investigacion/proyectos/chechas-de-madrid/>

Finalmente, otros escenarios relativos al ocio puntúan la narración gráfica, vinculados con momentos de respiro y cierto alivio en el transcurso frenético de los eventos. Por un lado, el *Dancing-Salón de té Casablanca*, ubicado en la Plaza del Rey, identificable por la inmensa palmera en la entrada (Valero, 2021, p. 75), es el escenario del momento en que el personal del periódico va a celebrar el premio de Fontana, el director; y, por otro lado, se plasma el Café Fuyma, como espacio de la resolución definitiva del caso (Valero, 2021, p. 133), reconocible, en un primer momento, gracias al cartel luminoso de la entrada. Este último lugar adquiere, además, una connotación muy personal para Valero, dado que fue reconstruido gráficamente en gran parte gracias al testimonio de su padre que trabajó allí en su adolescencia, antes de encontrar una fotografía para corroborar su testimonio (Valero, 2021, p. 150). La autora afirma:

Cuando dibujas las páginas, ya con una información coherente del lugar, me doy cuenta de que, con los personajes, la acción, la gente, apenas se verá un poco de fondo. Unos arcos, las columnas, los ventanales... El templete y el tranvía los meto así me muera, eso sí. Y me digo que a nadie le importa, que nadie va a mirar esos detalles, que nadie se va a dar cuenta de que llevo dos años detrás de saber cómo era el mítico café Fuyma, de la Gran Vía de Madrid. Pero ahora las páginas son creíbles (Valero, 2021, p. 151).

La ubicación y el realismo de los lugares madrileños, asociados a la minuciosidad de los detalles, proporcionan una impresión de verosimilitud al relato gráfico, a la par que avanza la encuesta sobre el asesinato de la mujer, convirtiendo la ciudad en un personaje más, cuyos escenarios son anunciadores de giros en la intriga. A través de estas pistas sobre las localizaciones, se desarrolla una reconstrucción visual de la ciudad de los años 50. En su reflexión acerca de *The Obscure Cities de Schuiten and Peeters*, Jan Baetens expone que: «la trama y, en general, toda la estructura de la obra dependen de la relación entre el escenario y la acción [...] diseminando las fronteras entre la intriga, en primer plano, y la ambientación como telón de fondo, para acabar demostrando que lo realmente importante es el fondo» (Baetens, 2020, pp. 22-23). Esta misma reflexión se puede aplicar en el caso de Madrid en *Contrapaso*. Refleja las deambulaciones de los personajes, creando una relación de proximidad con el lector que se siente identificado al descubrir los paisajes conocidos de la capital, así como un «pacto ficcional» (Alary, 2020) del que la autora es dueña. Junto a Elvira Lindo, el público puede comprobar que:

La vida vibra a través de las escenas y aquel Madrid cobra movimiento y color, saliendo del recuerdo estático y del blanco y negro. Los personajes habitan en el momento presente, no como personajes del pasado, no como héroes y heroínas que nacen del recuerdo (Lindo, en Valero, 2021, p. 3).

*Contrapaso* sigue el camino de *Las Memorias de Amorós* (1993) de Federico del Barrio y Felipe Hernández Cava, retomando el binomio entre dos periodistas de dos generaciones diferentes con implicaciones políticas –Ángel Amorós se inspira en la figura del anarquista Eduardo de Guzmán (Céspedes, 2016)–, cuyos relatos versan sobre asesinatos en torno al periodo de la Guerra Civil –por su parte, *Las Memorias de Amorós* se basa en la preguerra, bajo la dictadura de Primo de Rivera. Sin embargo, la originalidad de Valero radica en un tratamiento más actual tanto del discurso como de la imagen, ofreciendo una superación de la dicotomía entre vencedores y vencidos; y, desde un punto de vista visual, un estilo gráfico cerca de la animación. La estética del dibujo de Valero, claramente alejada de la línea clara de los tebeos de los años

50 y de la bicromía, participa del cronotopo de la ciudad ya que contribuye a una inmersión del lector actual en un ambiente pasado<sup>19</sup>.

## 2. En la intimidad de los personajes: los espacios interiores

La apariencia exterior de la ciudad, con su complejidad y sus contradicciones, es el reflejo de los personajes que la pueblan. Sanz, el periodista falangista, «veterano de la crónica negra» (Valero, 2021, p. 11), se debate, por una parte, entre su deseo de contar la verdad con, como decía Albert Camus, «lucidez, obstinación, desobediencia e ironía» (Valero, 2021, p. 11), y, por otra parte, la resignación por no poder publicar a su antojo, causada por las reprimendas de su director, Fontana, guardián de los intereses del periódico según el dictado del régimen. La llegada de su entonces futuro binomio, León Lenoir, por su origen, pone en evidencia, a su vez, la fractura de la sociedad española, entre los vencedores y los vencidos, «condenados a convivir los unos con los otros» (Luque, 2021) entre la miseria social y económica y la hegemonía dictatorial, así como la lucha latente por la libertad y el uso de «la información como resistencia» (Valero, 2021, p. 146).

Con el objetivo de establecer las fundaciones de la dimensión psicológica de los personajes, Valero opta por enseñar al lector los diversos espacios íntimos de los protagonistas, Sanz y Lenoir<sup>20</sup>. El apartamento de Sanz es el de un hombre solitario –no hay más que una habitación– y rutinario. Así lo muestra el calendario donde apunta religiosamente los whiskies y cafés tomados, comidas y cenas, las noches sin dormir, los cigarrillos fumados y sus relaciones con mujeres, cada día de la semana de cada mes (p. 14 y p. 143). Al principio del relato, está inmerso en su rutina cuando el teléfono suena y le anuncian el primer asesinato. Y, de manera tan repetitiva como sus costumbres, el final del relato concluye con otra escena parecida, en la que, a punto de encender un cigarrillo, suena de nuevo el teléfono para comunicarle otro crimen –sin resolver, esta vez, dejando el paso libre a un segundo tomo<sup>21</sup>. La vuelta a las mismas condiciones –un estado aparentemente apaciguado– en el apartamento despierta, de nuevo, la curiosidad y aumenta la «tensión narrativa» (Baroni, 2007), puesto que es anunciadora de un nuevo giro en la trama.

En el caso de León Lenoir, el espacio privado, una habitación, refleja una situación económica cómoda, ya que se ubica en casa de su tío, el general Ríos, «uno de los vencedores» (Valero, 2021, p. 71), que lo crió desde los tres años como si fuera suyo –su madre está internada en el hospital psiquiátrico Montfavet, «viviendo veinte años atrás» (Valero, 2021, p. 18). El ambiente elegido es el de un madrileño hotel particular, en el que vive con Domi, la criada, y sus cuatro primas: Pilar, Victoria, María y Peko. El cromatismo del ambiente contribuye a añadir informaciones sobre el contenido de la trama gráfica. De esta manera, la conversación con su tío y el piso se tiñen de rojo, a juego con la bandera de España, que destaca en el escritorio del general (Valero, 2021, pp. 18-20). Sin embargo, la esfera íntima enfatiza en la ausencia de Paloma, la quinta hermana y amor de juventud de León, cuya relación se esclarece cuando Lenoir rebusca en los cajones para abrazar, desnudo, su camión, en un auténtico acto de amor,

---

19 Valero explica en una entrevista que sus influencias directas son Miguelanxo Prado, Jean-Pierre Gibrat, Ana Miralles, Marini, Montse Martin, Munuera, Alex Alice, Ricard Efa, además de Juanjo Guarnido y Juan Díaz (Jacques, 2021).

20 Se llegó a aparentar la relación entre Lenoir y Sanz como la pareja de detectives de la película *La isla mínima* de Alberto Rodríguez (2014), en la que dos personajes que todo opone consiguen construir una relación de cordialidad uniendo sus fuerzas en una causa común.

21 Al respecto, Valero señaló en una entrevista su deseo de seguir escribiendo la historia de *Contrapaso*: «Me gustaría hacer al menos tres libros, para poder cerrar la historia de Sanz con el asesino en serie y contar más cosas del pasado de los personajes principales, pero serán las ventas las que lo decidan» (Fernández Atienza, 2021).

caracterizado por una viñeta horizontal en picado que ocupa casi un tercio de la página (Valero, 2021, p. 62). La oscuridad y la frialdad marcadas por el dominio del azul en esta página indican la nostalgia de los recuerdos. El episodio provoca la curiosidad de su prima –y del lector–, cuando lo descubre, al día siguiente, tapado con la prenda (Valero, 2021, p. 63).

El contraste visual entre los espacios de Sanz y Lenoir, tan antagónicos como los dos hombres, se hace todavía más patente cuando, en la composición de una misma página, en dos viñetas horizontales seguidas se plasman sendos lugares: la solemnidad de la cena en casa del general, y, de manera simultánea, la soledad del trabajo del periodista, acompañado de una copa de whisky (p. 35). No obstante, el personaje de León se ve desplazado, debatiéndose entre dos orígenes y perseguido por su etiqueta de *rojo*. El joven experimenta un constante enredo identitario, debido a su origen francés que llega a sustituir su afiliación política. Un ejemplo de ello es cuando el doctor Vallejo asume que Sanz y él son falangistas al ver la chapa con el yugo y las flechas de Sanz. León, categórico, le contesta que es francés (Valero, 2021, p. 70). En esta misma secuencia, se revela la historia personal del joven periodista para que se analice, desde el punto de vista médico por parte del doctor Vallejo, a lo que el personaje reacciona, con una viñeta de gran expresividad, soltando una sonora carcajada en señal de burla (Valero, 2021, p. 71). Al salir de la facultad, Sanz termina por afirmar que «Aquí sí. Aquí uno es siempre su padre» (Valero, 2021, p. 76). Sin embargo, esta doble identidad llega a ser una ventaja cuando Lenoir es detenido, puesto que la revelación sobre su filiación –grita que es «el hijo del general Ríos»– le salva de la paliza dada por el comisario Jadraque (Valero, 2021, p. 115). Sanz recoge a Lenoir, y le cuenta a continuación su propia experiencia en la checa de las Bellas Artes (Valero, 2021, p. 119). Aunque se recuerda con frecuencia el posicionamiento enfrentado de ambos, la trama gráfica ofrece matices ideológicos para superar la dicotomía vencedores/vencidos.

Finalmente, completa el panorama urbano el escondite de Paloma –desaparecida del hogar familiar burgués–, cuando León consigue su dirección, y le hace una visita en una corrala, probablemente inspirada en la de la calle Sombrete, en el barrio de Lavapiés<sup>22</sup>, un alojamiento social comunitario, característico de los barrios populares de Madrid e inicialmente reservado a las clases bajas, como refleja la viñeta (Valero, 2021, p. 58). De esta manera, se hace hincapié en el cambio voluntario de estatus de la mujer para alcanzar una forma de libertad.

En cuanto a los personajes secundarios, el relato gráfico se ve marcado por la omnipresencia de la medicina, ya que la investigación lleva a los protagonistas a entrar en contacto con varios doctores, en concreto con Sarobe, Bastida, Vallejo y Vidal. De igual modo, se podría mencionar la presencia de otro médico, que cura las heridas de Lenoir después del desencuentro con Jadraque, que aporta una reflexión interesante sobre la naturaleza humana. Afirma: «Me hice médico para corregir los errores de la naturaleza... pero no he hecho otra cosa que remendar lo que los hombres destrozan» (p. 118). Efectivamente, el enigma se ha de resolver de una manera racional, lo que justifica la presencia de diferentes sectores científicos, como la medicina forense. No obstante, los garantes de la racionalidad –es decir, los médicos– se ven plenamente involucrados en la intriga, cuestionando la validez y la credibilidad de sus informaciones y creando, de esta manera, un desequilibrio narrativo. La representación gráfica de sus sedes, arquitectónicamente señoriales, traducen el estatus socioeconómico elevado de sus propietarios. Asimismo, diferentes fachadas de la ciudad permiten aportar informaciones espaciales bajo la forma de centros psiquiátricos (la clínica de Sarobe, o, incluso, la de Montfavet en Francia) que adquieren la forma de palacetes en la historieta –«menudo Alcázar» afirma León hablando de la clínica de Sarobe (p. 86). Así ocurre también con la clínica obstétrica del doctor Bastida, ya

---

22 Aparece este tipo de viviendas en películas como *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1951). Teresa Valero también recalcó que una de sus fuentes de inspiración ha sido el cine de esa época.

que puede remitir al palacio de Linares; y, de la misma manera, queda plasmado el Real Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos, situado en la calle Atocha, en la viñeta de la página 28. Otro marco espacial es la entrada de la Facultad de Medicina de la Complutense, un monumento reconocible por sus columnas (Valero, 2021, p. 73), que surge cuando Lenoir y Sanz visitan al doctor Vallejo. El único médico destituido será el doctor Vidal que cayó en desgracia, para el que el lugar asociado será una chabola en Vallecas.

Los diferentes pisos, incluidos los de los personajes secundarios como la familia Sarobe –la viñeta en picado muestra un salón burgués en el que destaca un piano de cola central, adornado con un chal de piano (Valero, 2021, p. 38)–, o de la difunta –un piso modesto de alquiler, desfigurado por el desorden y los gritos de desesperación grabados en la pared (Valero, 2021, p. 26)–, reflejan el estatus de los personajes, en el que la plasmación del lugar proporciona visualmente elementos narrativos y espaciales imprescindibles a la investigación.

Entre estos espacios interiores, otro de suma importancia es la sede del periódico *La Capital* que alberga también la revista *Mujer de verdad* –así lo demuestra la viñeta representando la placa de la entrada (Valero, 2021, p. 32). La fractura entre las diferentes clases sociales madrileñas se ve incrementada por la separación rotunda entre los hombres y las mujeres. Aumenta aún más el contraste la página doble (Valero, 2021, pp. 20 y 21) que muestra, por un lado, la desconstrucción y la efervescencia del ambiente masculino, fumando y bebiendo en posturas relajadas y sonoras, con tonalidades grises; y, por otro lado, el ambiente femenino, rosado, impoluto y silencioso en la que las mujeres, alineadas en una única sala, escriben frenéticamente con sus máquinas –la onomatopeya seguida «TACTACTACTAC» es reveladora de la repetición del gesto–, bajo la mirada estricta y atenta de la responsable, que termina por echar a Lenoir, que vino en busca de su prima. Al respecto, confirma Valero que: «Si quieres resaltar algún aspecto, tanto de tus personajes, como de ambientes, ya sea en la narrativa o en la técnica del dibujo, nada mejor que utilizar el principio de contraste. Y que ese contraste sea, digamos, flexible, que vaya cambiando» (Fernández Atienza, 2021).

Si el centro de la ciudad es propicio tanto para la reflexión sobre los asesinatos como para dejar constancia de los resultados de sus investigaciones, los lugares en los que acaecen los crímenes pertenecen a otro ámbito: los suburbios.

### 3. La oscuridad de los suburbios: descentralización y desenlace

En las partes alejadas del centro, la ciudad se hace más amenazante y se convierte en telón de fondo de los dramas ocurridos. Esto es, la ciudad se transforma en «un espacio hostil» (Lerones Mata, 2019, p. 163). Ya explicaba Martín-Andino Mendieta (2010, p. 21) en el caso de *Sin City* de Frank Miller que:

[s]e envuelven en el misterio de la trama algunos lugares que llaman al crimen, normalmente los bajos fondos. Como en los suburbios la violencia es estructural, es decir, arranca de la misma concepción urbanística caótica y deshumanizadora, se observa la ciudad como una topografía moral que le sirve al autor para realizar una amplia crítica social.

El álbum de Valero empieza con este escenario alejado de la ciudad, con el descubrimiento de la primera víctima. El puente –cubierto de nieve, que remite a la «ola polar que cubre de nieve todo el continente» (Valero, 2021, p. 147)– aparece dibujado en una página entera (p. 6) a modo de introducción, bañado de una luz tenue y amarillenta, como el cuerpo sin vida de la mujer flotando en el primer término. No obstante, se cambia el paisaje para crear una alternancia entre los espacios que forman parte de la ciudad o se alejan de ella creando un efecto de contraste por «descentración». Al respecto, tal y como señala Baetens, estas modificaciones espaciales, que

pueden ocurrir incluso de una viñeta a otra, participan para definir a la ciudad como centro de la acción<sup>23</sup> (Baetens, 2008). Igualmente, no se podría pasar por alto la dimensión simbólica que adquieren los puentes en la obra de Valero: el puente de la Reina, donde aparece la primera muerte de la trama; el puente en Málaga en la que León Lenoir persigue a la niña que ha depositado la caja con las pertenencias de la difunta Ana Ramos. Como lugar de transición, el puente también se establece entre las diferentes capas de la sociedad, en la que se puede ascender y caer en desgracia, como Luis Sarobe, que, de niño robado en Málaga, pasará a ser hijo de un médico de renombre en Madrid y terminará en la cárcel, desposeído de su identidad.

Después del crimen inicial, ya ubicado en la sede del periódico, el recorte de prensa en la viñeta de la página 20 informa al lector de que: « En la madrugada de ayer se encontró en el río Manzanares<sup>24</sup>, a la altura del Puente de la Reina, el cuerpo de una mujer de unos 40 años » (Valero, 2021, p. 20). Al principio de la encuesta, el río incluso se personifica –se podría asemejar a un «proceso de antropomorfización» (Baetens, 2008)–, ya que se le atribuye la culpa del estado de la mujer, como si fuese un asesino en serie con un *modus operandi*. «El río la desnudó» afirma Charo, la hija del forense, a lo que contesta Sanz: «ese tipo no dejaría que el río tomara las decisiones». Le responde la niña: «pues el río también le hizo la mayoría de los cortes» (Valero, 2021, p. 15). Como lugar apartado del casco antiguo, el río Manzanares es el terreno privilegiado para deshacerse de un cuerpo, en cuanto espacio ocupado por los marginados de la sociedad.

El extrarradio de Madrid, y Vallecas en particular, se convierte, en cambio, en el lugar de acogida de los vencidos. Como recalca Valero: «La escena de la construcción del chamizo en Vallecas pretende homenajear la maravillosa historia *La Chabola* y a su autor, el enorme Carlos Giménez. Es también un recuerdo al barrio en el que nací y crecí, Carabanchel Alto, delimitado por una cárcel, un cuartel militar y un poblado de chabolas» (Valero, 2021, p. 149). En los descampados de la zona, se construyen, de manera ilegal y de noche, viviendas para los más desfavorecidos. El Padre Páramo, defensor de las construcciones y portavoz de los marginales, «está inspirado en el Padre Llano, jesuita, falangista, confesor de Franco, que decidió dejarlo todo e irse a evangelizar el barrio más miserable de Madrid, para acabar militando en el PCE» (Valero, 2021, p. 149). Por lo tanto, la nueva configuración de la ciudad tiene consecuencias sobre el paisaje urbano y sobre la propia sociedad madrileña. Explica Bessière en su *Histoire de Madrid* que:

El letargo de los años 1939-1950 va dando paso a un cierto impulso, tanto en el ámbito del urbanismo como en el de la cultura y el ocio. En primer lugar, fue la ciudad la que cambió. Como consecuencia del cambio demográfico, los límites que comprimían el espacio urbano, heredados del ensanche de los años 1870-1900, se rompen [...]. Es cierto que la natalidad ha vuelto a ser vigorosa, pero el aumento se explica sobre todo por la anexión de trece municipios vecinos, una anexión rápida que se realizó a costa de un desarrollo urbanístico anárquico y brutal, marcado en su mayoría por la especulación inmobiliaria, dejando una parte muy modesta al desarrollo social, educativo y sanitario. Chamartín fue el primero en ser absorbido por la zona del « gran Madrid »

23 « Le paysage cesse ainsi d'être la toile de fond passive et immuable de l'action véhiculée par les personnages, pour devenir le centre même d'une action, non par la voie de quelque procédé d'anthropomorphisation (chose en soi parfaitement pensable dans l'univers 'surréaliste' de nombreuses bandes dessinées) mais par une intervention beaucoup plus fondamentale dans le rapport entre ce qui bouge (ici : le fond, et non plus la figure) et ce qui reste immuable (ici : la figure, et non plus le fond). Dans une telle perspective, il va sans dire que la spécificité du média, qui redéfinit virtuellement les rapports de force entre figure et fond, accorde une place très forte au paysage comme agent dramatique du récit » (Baetens, 2008).

24 Recordemos que este mismo escenario aparece en *Los golfos* de Carlos Saura (1959).

[...]. Carabanchel, Canillas, Canillejas, Hortaleza, Barajas, El Pardo, Aravaca, Vallecas, Vicálvaro, Fuencarral, Puente de Vallecas y finalmente Villaverde [...] corrieron la misma suerte<sup>25</sup> (Bessière, 1996, p. 263).

El grupo liderado por Páramo, conocido de Sanz, es, finalmente, quien organiza la resistencia, alejado del bullicio del centro y, de manera relativa, de las miradas policiales. También va a hacer posible la difusión de *Contrapaso*<sup>26</sup>. Del mismo modo, es en una cabaña reclusa donde se esconde Martina, que se hace cargo del verdadero hijo de Sarobe, nacido con malformaciones. La trama negra se descentra para enfocarse a continuación en el manicomio, convirtiéndolo en el núcleo del *thriller* de Valero.

El centro de Sarobe –que el lector no podía identificar específicamente en la ciudad– se halla igualmente apartado de la ciudad, puesto que recibe a mujeres de la alta sociedad, anónimas, a las que se les coloca una máscara. El vínculo con el caso no surge de los suburbios turbios, sino de un palacete. Los siguientes crímenes ocurren en la maternidad Bastida, donde descubren los cuerpos del doctor Bastida y de Sor Juana, responsables del tráfico de niños, brutalmente asesinados. Incluso en sus muertes, la construcción espacial ubica a los más favorecidos en sus mansiones, donde, en realidad, se cometen crímenes silenciados en toda impunidad, lo que constituye el motor del relato gráfico, inscribiéndole de lleno en el género negro. Refuerza la idea de una ciudad fronteriza lejos de ser bipolarizada, cuyos matices refuerzan la trama del álbum negro.

El último escenario remite, finalmente, al descubrimiento del cuerpo de una mujer atada con una cuerda, abandonada en medio de un campo de flores rojas, en un plano general en picado. La escena se presenta como cierre de un ciclo ya que ocupa una página entera, como al principio. Sin embargo, permite reabrir el caso que Sanz investigaba: un hombre que lleva años matando a mujeres. Si sigue imposible ubicar la zona geográfica de los suburbios, no obstante, el lector sabe que seguirán los eventos en la capital española.

## Conclusiones

Como escribía Roland Barthes, «la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla» (1993, pp. 260-261). La ciudad de Madrid, en *Contrapaso*, supera el papel de decorado de la trama gráfica para ofrecer una cartografía de la urbe que se pone al servicio del *thriller* de Valero. No solo ubica el relato de género negro, sino que permite desarrollar una honda reflexión sobre la sociedad y su funcionamiento en la época de la posguerra en la capital. A través de detalles minuciosos y

---

25 « La léthargie des années 1939-1950 laisse place peu à peu à un certain frémissement, aussi bien dans le domaine de l'urbanisme que dans celui de la culture et des loisirs. C'est d'abord la ville qui change. Conséquence de l'évolution démographique, les limites qui comprimaient l'espace urbain, héritées de l'*ensanche* des années 1870-1900 éclatent [...]. Certes, la natalité est redevenue vigoureuse, mais la progression s'explique surtout par l'annexion de treize commune limitrophes, une annexion rapide qui se fait au prix d'un développement urbain anarchique, brutal et qui laisse la part belle à la spéculation immobilière et une part bien modeste aux aménagements sociaux, éducatifs et sanitaires. Première absorbée dans le "grand Madrid", la commune de Chamartín [...]. Connaissent ensuite un sort identique Carabanchel, Canillas, Canillejas, Hortaleza, Barajas, El Pardo, Aravaca, Vallecas, Vicálvaro, Fuencarral, Puente de Vallecas et enfin Villaverde [...] » (Bessière, 1996, p. 263).

26 Al respecto, además de la definición misma de la palabra «Contrapaso», dada por Valero, «En música, segundo pasaje interpretado por unas voces mientras otras cantan el primero» (Valero, 2021, p. 7), se podría también ver como guiño al grupo de artistas «El paso», cuyo primer manifiesto se publicó en Madrid en 1957. Contaba entre sus ilustres miembros a Antonio Saura, Manuel Rivera, Rafael Canogar, Pablo Serrano Aguilar, y José Ayllón, entre otros (Bessière, 1996, p. 265).



cuidados, *Contrapaso* ofrece una perspectiva verosímil mediante una documentación fiel y extensa, lo que lleva al lector a establecer un vínculo espacial y temporal significativo con el lector, una especie de pacto con la propia urbe. Señala Viviane Alary que «el escrúpulo no es el de restituir de manera mimética una realidad pasada o presente, sino de proponer una fábula documentada por la que el autor da garantías de seriedad y de rigor a su lector»<sup>27</sup>. Asimismo, la ciudad, citando a Marinkovic Plaza:

no cumple la función de decorado, sino de un personaje más; la ciudad es un ente que respira, que vive con sus diversas facetas y contradicciones, en su narrativa no es solo el despliegue naturalista de los espacios de desplazamiento de los humanos, sino más bien una forma de simbiosis (Marinkovic Plaza, 2017, p. 141).

Si en un primer momento se acusa al río de engullir a sus habitantes, se descubre progresivamente el impacto de los propios personajes sobre la ciudad. Además, como reflejo social, los espacios arquitectónicos participan en la construcción de la trama y de los personajes, para, al mismo tiempo, deconstruir los estereotipos. Ninguno es como parece, los culpables no se encuentran en los suburbios, sino en el corazón de la urbe, a ojos de todos, y ese misterio perpetuo se relaciona directamente con el marco espaciotemporal que contribuye al desarrollo del misterio.

Según lo que comentó su autora, el segundo tomo previsto seguirá ubicado en la metrópoli, ya que «[I]e gustaría hablar del cine de la época: el enfrentamiento entre el neorrealismo y el cine de entretenimiento, la importancia de los cineclubs universitarios, la llegada de los americanos y el primer rodaje de una superproducción en Madrid, la férrea censura de las películas...» (Fernández Atienza, 2021). Sin duda, esta línea reforzará nuevamente el estrecho vínculo intermedial ya establecido entre el cine y el cómic a través del espacio urbano madrileño convertido en cronotopo.

## Referencias

Alary, V. (2020). La bande dessinée contemporaine au rendez-vous de la mémoire violente de l'après-guerre civile espagnole et du premier franquisme. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24. <http://journals.openedition.org/ccec/9342>

Álvarez de la Cruz, M. (2017). La búsqueda del paraíso inexistente en *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán. *Philobiblion: Revista De Literaturas hispánicas*, (2). <https://revistas.uam.es/philobiblion/article/view/7860>

Baetens, J. (2008). Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine ?. *Actes Sémiotiques*. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3401>

Baetens, J. (2020). *Rebuilding Storyworlds. The Obscure Cities by Schuiten and Peeters*. Rutgers University Press.

Baroni, R. (2007). *La Tension narrative*. Seuil.

Baroni, R. (2017). Suspense. *Neuvième art 2.0*. <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article1155>

Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Paidós.

---

<sup>27</sup> « Le scrupule n'est pas de restituer mimétiquement une réalité passée ou présente, mais de proposer une fable documentée pour laquelle l'auteur donne des gages de sérieux et de rigueur à son lecteur » (Alary, 2020).

- Berthier, N. (2011). *Lexique bilingue des arts visuels*. Ophrys.
- Bessière, B. (1996). *Histoire de Madrid*. Fayard.
- Bordes, E. (2017). *Cómic, arquitectura narrativa*. Cátedra.
- Cela, C. J. (2012). *La colmena*. Stockcero.
- Céspedes J. (2016). El perspectivismo histórico en *Las memorias de Amorós* de Federico del Barrio y Felipe Hernández Cava. Lluch-Prats, J., Martínez Rubio, J. y Celestina Souto, L. *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre narrativa gráfica contemporánea*, Universitat de València, 66-82.
- Corrales Domínguez, H. (2022). La novela negra se adjunta al cómic. *Notas de prensa*. <https://notasdeprensa.org/la-novela-negra-se-adjunta-al-comic-cultura-pasada/>
- Fernández Atienza, S. (2021). Entrevista a Teresa Valero y reseña de *Contrapaso*. Los hijos de los otros. *Zona Negativa*. <https://www.zonanegativa.com/entrevista-a-teresa-valero-y-resena-de-contrapaso-los-hijos-de-los-otros/>
- Garric, H. (2014). Ville. *Neuvième art 2.0*. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article700>
- Groensteen, T. (2013). Documentation. *Neuvième art 2.0*. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article614>
- Groensteen, T. (2014). Paysage. *Neuvième art 2.0*. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article803>
- Guyard, E. (2010). ¡Otra maldita novela negra! : le boom du polar espagnol. *Les Langues Néolatines*, n° 354, 89-109.
- Guyard, E. (2022). Le polar espagnol ultra-contemporain : un label sur le marché éditorial européen ?. *Belphegor*, 20-1. <http://journals.openedition.org/belphegor/4595>
- Infantes Lubián, R., Ortega Anguiano, J.A., Rodríguez Ortiz, V. y Cejudo Córdoba, R. (2005). Tipologías de ciudad: imágenes y secuencias urbanas en el cómic europeo. *Plurabelle*.
- Jacques. (2021). Entretien avec Teresa Valero, autrice de *Contrapaso*. *Comixtrip*. <https://www.comixtrip.fr/dossiers/entretien-avec-teresa-valero-autrice-de-contrapaso-dupuis/>
- Jiménez-Landi Crick, C. (2016). *La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de Madrid y Barcelona*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/35206/1/T36760.pdf>
- Lerones Mata, J.C. (2019). El espacio de la ciudad en la novela negra: Juan Madrid. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59251/1/T41746.pdf>
- Luque, A. (17 abril 2021). *Contrapaso*. *Jot Down Cultural Magazine*. <https://www.jotdown.es/2021/04/contrapaso/>
- Marinkovic Plaza, H. (2017). La ciudad en el cómic de Chile y Argentina, su representación y tensión social. *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, 37, 133147.
- Martín-Andino Mendieta P. (2010). El género policíaco en la novela gráfica: *Sin City*. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2(1), 14-22. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE1010120014A>
- Muñoz Fajardo, R. (2016). *Madrid, Museo al aire libre*. Libros Mabla.
- Otero Carvajal, L.E. y Pallol Trigueros, R. (eds) (2018). *La ciudad moderna. Sociedad y cultura en España, 1900-1936*. Catarata.

Rodríguez Abella, R. (2017). Narrar la ciudad: el Madrid de Carvalho. Caracterización y dificultades traslaticias. *Estudios de Lingüística Aplicada*, 0(64).  
<https://doi.org/10.22201/enallt.01852647p.2016.64.689>

Soleille, S. (2012). Rôle et utilisation des décors en bande dessinée : de Hergé à Baudoin, de Moebius à Fabrice Neaud. *Par la bande*. <http://par-la-bande.blogspot.fr/2012/09/role-et-utilisation-des-decors-en-bande.html>

Valero, T. (2021). *Contrapaso. Los hijos de los otros*. Norma.



## Metropol, la ciudad que quiso ser una revista

### Metropol, the City which Aimed to be a Review

#### Álvaro M. PONS

Fundación SM-Universitat de València

A.M. Pons (Barcelona, 1966) es profesor titular de la Universitat de Valencia y doctor en Física. Ha desarrollado una amplia labor divulgativa e investigadora en el ámbito del cómic, con más de 30 publicaciones nacionales e internacionales. Ha comisariado exposiciones en diferentes espacios como el Festival de Angoulême y el IVAM. Es director de la Cátedra de Estudios del Cómic Fundación SM-Universitat de València.  
alvaro.pons@uv.es

#### Noelia IBARRA

Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura. Unviversitat de València  
N. Ibarra es profesora titular en el Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura de la Universitat de València y miembro de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura (SEDLL). Entre sus líneas de investigación destacan la educación literaria en contextos multiculturales y plurilingües, la formación de lectores, las tecnologías de la información y la comunicación en el desarrollo de la competencia lectoliteraria, la literatura infantil y juvenil, el álbum ilustrado y el cómic.  
noelia.ibarra@uv.es

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1175>

DOI : 10.25965/flamme.1175

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---

Resumen: La revista *Metropol* aparece en pleno *boom* de las revistas de cómic adulto en España como una original propuesta tanto en forma como en contenido. Es una experiencia de gestión autoral cooperativa que plantea, desde la dirección artística del guionista Antonio Segura, la creación de un espacio único urbano en el que se desarrollarán todas las historietas que aparecerán en la revista. Desde un planteamiento basal de género negro, Segura proyecta desbordamientos hacia el costumbrismo y la ciencia ficción que permiten establecer la ciudad como gran protagonista de la publicación, en una sorprendente e inédita estructura global que pone a la ciudad en primer plano, por encima del escenario, como protagonista de un relato que es capaz de incorporar experiencias transversales multimodales que amplían la experiencia diegética y extradiegética habitual del cómic.

Palabras clave: cómic, espacio urbano, Género negro

Résumé : La revue *Metropol* apparaît en plein *boom* des revues de bandes dessinées pour adultes en Espagne comme une proposition originale tant sur le plan de la forme que du contenu. C'est une expérience de gestion coopérative d'auteurs qui propose, sous la direction artistique du scénariste Antonio Segura, la création d'un espace urbain unique dans lequel seront développées toutes les bandes dessinées qui paraîtront dans le magazine. À partir d'une approche basique du genre noir, Segura projette des débordements vers le genre et la science-fiction qui permettent d'établir la ville comme protagoniste principal de la publication, dans une structure globale surprenante et inédite qui met la ville au premier plan, au-dessus du décor, protagoniste d'une histoire capable d'incorporer des expériences multimodales transversales qui élargissent l'expérience diégétique et extradiégétique habituelle de la bande dessinée.

Mots clés : bande dessinée, espace urbain, Genre noir

*Abstract: Metropol* magazine appears at the height of the *boom* of adult comic magazines in Spain as an original proposal in both form and content. It is an experience of cooperative authorial management that proposes, under the artistic direction of the writer Antonio Segura, the creation of a unique urban space in which all the comics that will appear in the magazine will be developed. From a basic noir genre approach, Segura projects overflows towards other genres and science fiction that allow the city to be established as the main protagonist of the publication, in a surprising and unprecedented global structure

that puts the city in the foreground and establishes itself above the stage as the protagonist of a story that is capable of incorporating transversal multimodal experiences that expand the usual diegetic and extradiegetic experience of the comic.

Keywords: comic, urban space, *Noir*

## Introducción

La década de los 80 se caracteriza en el cómic español por el llamado *boom* del cómic adulto (Lladó, 2001). Tras el fin de la dictadura franquista, aparecieron en el mercado multitud de revistas de historietas para adultos que seguían tanto el modelo francés como, de forma más particular, el del editor norteamericano James Warren, inundando los quioscos de diferentes cabeceras ya míticas como *TOTEM*, *1984*, *CIMOC*, etc., hasta completar una lista con más de 30 publicaciones de periodicidad mensual. Aunque muchas de estas revistas solían tener una temática generalista, la gran mayoría optaron por una especialización alrededor de los géneros clásicos, como la ciencia ficción, el terror, el western, el erotismo o el género negro, siempre desde una relectura adulta (Pons, 2009).

*Metropol* nace en este panorama de saturación como una experiencia cooperativa autoral que tenía obvios referentes en el cómic europeo, como las publicaciones *L'Écho des savanes* (1972) en Francia o la pionera *Tío Vivo* (1957) en España. Para este proyecto, iniciado en 1983, se unieron una serie de autores que provenían de trabajar para el mercado norteamericano a través de la agencia Selecciones Ilustradas y que, en ese momento, desarrollaban su creación en las revistas del director de la agencia, Josep Toutain, buscando una experiencia de control autoral completo que seguía el ejemplo de la revista *Rambla* creada el año anterior en Barcelona. Desde la dirección formal del editor y crítico Mariano Hispano y el dibujante Leopoldo Sánchez optan por las manos del guionista Antonio Segura como responsable del diseño de un proyecto editorial que debía diferenciarse claramente de la amplia oferta existente. Frente a la opción de diversidad temática autoral planteada por *Rambla*, en la línea de las revistas francesas como (*À Suivre*) o *Pilote*, la propuesta ideada por Segura se basaba en la elección del género negro y, sobre todo, por una estructura única inédita: todas las historietas que aparecían en la revista estarían conectadas, tanto en su temática, como por el escenario común de una ciudad que daría nombre a la publicación. Para este proyecto se reunieron autores veteranos reconocidos como José Ortiz, Luis Bermejo, Manfred Sommer, Leopoldo Sánchez, Leopoldo Ortiz, Jordi Bernet, Carlos Giménez o Cardona, a los que se añadirían posteriormente jóvenes autores como Jordi Saladrigas.

## 1. Metodología

En este trabajo se realiza un análisis del contenido de la revista *Metropol* (Ediciones Metropol, 1983-1985), en el marco cualitativo y ensayístico del análisis de contenido a partir de la metodología de Krippendorff (1990). Para ello se ha profundizado en la diferenciación de contenido y expresión desde el análisis formal, tanto en el desarrollo argumental y gráfico como multimodal y, de forma específica, en el análisis de las propuestas narrativas a través de las series y personajes. La dimensión intertextual que aporta este análisis, en tanto se analiza la relación de la opción desarrollada por *Metropol* con otras obras de género negro y de cómic, permite una contextualización de la creación dentro de la cultura popular contemporánea y el estudio de la particular propuesta diegética y extradiegética que resulta de la constitución de un espacio ficticio propio que desarrolle el género negro desde la perspectiva urbana.

## 2. La ciudad como protagonista

La ciudad ha desarrollado un protagonismo fundamental en los cómics, especialmente en algunos géneros como el de superhéroes cuyo propio nacimiento está relacionado con la

escenografía urbana. Ya sea a través de la invención de espacios o de la apropiación de geografías reales, la escenografía urbana resulta un elemento necesario para el desarrollo argumental hasta llegar a ostentar un papel protagonista. De hecho, autores como Ahrens y Meteling (2010) identifican de forma unívoca el cómic moderno con la noción de ciudad y de conciencia urbana, en tanto desarrollado en el entorno urbano desde la prensa norteamericana. Esta asimilación resulta próxima también a la del género negro: la contextualización de este género en sus diversas formas se realiza siempre alrededor de un espacio, el de la ciudad, que actúa de escenario de sucesos que dan lugar a la trama. Como género de naturaleza intermedial (Catalá, 2002), todas las geografías del polar, criminal o detectivesco moderno coinciden en la ciudad como eje articulador de su esencia básica (Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2009). En ambos casos, la representación de la arquitectura escenográfica condiciona totalmente la propia naturaleza del relato, por un lado, como espacio por el que se transitará como lector acompañando a la acción, pero también por otra parte, como imagen simbólica que señala la categorización del mensaje en un género. Sirvan como ejemplificación de esta diferencia las diversas identificaciones que se consiguen de la urbe en los cómics de DC de Superman y Batman. Las ciudades de Metrópolis y Gotham constituyen dos caras de una realidad claramente identificable en la ciudad de Nueva York, con un *skyline* infinito de rascacielos que la configura de forma evidente. Sin embargo, frente a la luminosidad inherente de la ciudad del héroe kryptoniano, la urbe del hombre murciélago representa lo tenebroso y oscuro, en una clara oposición que describe una manera diferente de entender el mismo enfrentamiento con villanos y delincuentes y que puede extenderse a la metáfora entre lo divino/luminoso y lo humano/tenebroso. Así, la ciudad supone para el cómic una infraestructura construida de forma similar a la propia naturaleza compositiva de la historieta, permitiendo una lectura global que trasciende el ámbito propio de la creación para entrar en la determinación de geopolíticas internas que pueden reflejar la realidad política (Davies, 2019).

En ese contexto, Metropól nace como una ciudad infinita, un espacio deslocalizado que puede tener su referente ideal en el Alphaville de Jean-Luc Godard (1965): una ciudad-estado donde no existen más referencias futuristas o imaginadas (Cabeza Garrido, 2016), con una indefinición temporal que puede situar la acción tanto en inicios de los años 70 como en la actualidad. Como bien indica Vivan Shobchack (1988), no es necesaria una verosimilitud en la representación, sino que la ciudad imaginada sirva como recipiente de las ansiedades, deseos y fetichismo de la cultura, construyéndose como un protagonista más de la historia. Sin embargo, a diferencia de la tradición ficcional habitual en la novela negra, no hay una transformación de la ciudad real en espacio de ficción (Lerones, 2010), sino un collage de escenarios reales que generan una ficción con visos de realidad.

Como otras ciudades de ficción en el cómic (Gotham City, Metrópolis, Sin City...), Metropól es un espacio real donde se desarrollarán diferentes historias con personajes reconocibles. El referente directo a la Metrópolis de Fritz Lang es consecuente en tanto que supone la primera muestra de una ciudad-urbe que fagocita a los individuos y que los atenaza: al igual que en la película, la representación de la ciudad en el cómic será omnipresente, creando un continuo que se extiende por todas las viñetas hasta mostrar la inherente diversidad del espacio urbano moderno, de una ciudad capaz de albergar la miseria y la riqueza en la misma esquina. Pero quizás más importante es la elección de Segura de una dimensión temporal imposible de identificar: es evidente que la ciudad de Metropól tiene su cronología, pero mientras que en la mayor parte de la literatura de género negro la temporalidad de la acción es coincidente con la del creador y, por tanto, con la de sus lectores, las series e historias que transcurren en este espacio urbano parecen congeladas en una representación que incide en los estereotipos del género: mientras que la atmósfera que se transmite es la de las ciudades norteamericanas, es difícil establecer un marco temporal único, sino que parece extenderse en todo el abanico de las

décadas de los años 30, 40 y 50, recuperando los estereotipos de la escenografía de las novelas de Chandler o Hammett. Sin embargo, podemos constatar la aparición de elementos procedentes de la modernidad, de representaciones que conectan claramente con las películas de género de los años 70 y con la iconografía de Coppola o Scorsese, hasta ampliarse definitivamente a otras expresiones genéricas como los superhéroes y la ciencia ficción. Esta elección no resulta en absoluto baladí: Segura busca por un lado identificar su creación con la cultura popular moderna en toda su extensión, desde las revistas *pulp* al cine pasando por los cómics, claras pasiones del guionista (Fernández, 2001), pero también con las expresiones mediáticas más populares, como la prensa sensacionalista. La elección del género negro le permite una narrativa comprometida con la realidad, pero la concepción a medio camino entre el retrofuturismo y la distopía es perfecta para una lectura alternativa de esa misma realidad. La inclusión de elementos futuristas no responde necesariamente a la identificación con idearios tecnológicos, ya que como bien indica Roberts (2000, p. 143) «el género de ciencia ficción como un todo no es futurístico, ni profético; más bien nostálgico y principalmente dice más de la sociedad del tiempo en que fue escrito que sobre la posibilidad de la visión del futuro». El espacio urbano imaginado se convierte en una predicción de una realidad cercana y cotidiana, pero con la naturaleza de un palimpsesto donde cada suceso escribe su porvenir, donde cada ciudadano actúa en su propio beneficio para cambiar no el futuro global sino solo su miseria personal. Relatos que no implican una naturaleza neutra del escenario: las calles de la ciudad son la firma definida de un guionista que no quiere situarse al margen de la experiencia lectora y reflexiva, sino que abre el debate desde un posicionamiento político y crítico.

Esa decisión de no neutralidad ante la realidad circundante es expresión de la militancia de Antonio Segura en la admiración por H.G. Oesterheld. La transformación de Buenos Aires en una topografía de la identidad nacional planteada en *El Eternauta*, la obra que realizó junto a Francisco Solano López en 1957, es un ejercicio simbólico desde los lindes entre el género de aventuras y la ciencia ficción relacionado con un discurso que transcurre en dos niveles, literal y figurativo (Trabado, 2021), y que es trasladado también por el guionista español al enjambre urbano de *Metropol*.

### **3. La evolución degenerada de la utopía: de la sátira azconiana a la distopía oscura**

Desde el primer número de la revista, la corrupción política se establecerá como el eje narrativo de las historias que componen el universo de *Metropol*. El editorial de presentación ya establece que los relatos encontrados de esta ciudad, que llegan por misteriosos mecanismos a la redacción de la misma son « reales como la vida misma », abriendo una estructura de revista sensacionalista, donde el índice se confunde con las páginas de cartas al director y las historietas se van salpicando de páginas de actualidad de *El Eco de Metropol*, junto con anuncios, y la inclusión tanto de un relato (que comenzará con la traducción de *Los perros, los deseos y la muerte* de Boris Vian) como del póster central dedicado a un desnudo de mujer. En ese sentido, es especialmente interesante ver cómo la portada se aleja del modelo tradicional de ilustración a toda página para seguir el de una publicación de noticias de corte sensacionalista, con grandes titulares impactantes que recuerdan los de la prensa de crímenes y asesinatos como el diario español *EL CASO*, así como con imágenes que oscilan entre la sexualidad manifiesta (que se refuerza con la llamada de « Póster en páginas centrales », tan típica de las revistas eróticas de los 70) y el crimen morboso y sanguinolento (Figura 1).



Figura 1. Portada del primer número de *Metropol* (Ediciones Metropol, Barcelona, 1983).

En este primer número de la revista, tan solo aparecen dos personajes: *El justiciero enmascarado*, con dibujos de Leopoldo Sánchez, y *Pólux*, de Manfred Sommer, siempre con guiones de Antonio Segura. Los personajes comienzan a deambular entre las diferentes historietas, por lo que no resulta extraño ver cómo una prostituta que aparece en una historieta de José Ortiz vuelve a aparecer como secundaria en otra de Cardona; un taxista dibujado por Luis Bermejo vuelve a actuar en otra historieta de Leopoldo Sánchez o la denuncia del trasplante ilegal de penes que plantea la historieta de Jordi Bernet presenta personajes que aparecen en otras historietas, creando una coralidad poco habitual, que es reforzada por las noticias y anuncios que aparecen en *El Eco de Metropol*, que referencian siempre los hechos que acontecen en las viñetas. Se reiteran frases hechas y expresiones utilizadas por diferentes personajes a lo largo de la publicación («¿Has visto al negro?»), que generan un lenguaje propio y compartido entre los habitantes de la ciudad. El enfoque de las historietas nace, evidentemente, del género negro y los tropos tradicionales se presentan de forma clara en las representaciones gráficas: ciudades de perfil inspirado en las películas norteamericanas, vestimentas y automóviles de los años 50 que se intercambian sin problemas por la imaginaria hippy de los años 60, en calles sucias y llenas de miseria, con tráfico imposible y ausencia de jardines o espacios verdes. Las temáticas son recurrentes alrededor de la corrupción política controlada por las mafias criminales que se ceban en el ciudadano común.

No obstante, especialmente interesante es el tono de todas las historias, en primer lugar, por el discurso comprometido de Segura, que tiene una sólida visión de la lucha de clases que traspasa al género negro, en la tradición de Chandler, con una clara diferenciación de oprimidos y opresores (Schmid, 1995), de víctimas y verdugos. En segundo lugar, porque esa visión canónica del género comparte un espacio más propio de la literatura, cómic y el cine hispánico de los años 50 y 60 con la inclusión de un humor negro iconoclasta: los personajes de *Metropol* actúan siguiendo el canon, pero sus pensamientos son propios de la picaresca. Ante la inevitabilidad del éxito del opresor, al oprimido solo le queda la inteligencia para atenuar los



efectos de la explotación o huir de ella. En giros puramente berlanguianos y, específicamente azconianos, el humor más negro fluye por todas las historietas, en algunos casos de forma soterrada, en otros de forma protagonista, creando un eficaz diálogo entre la ficción y la realidad. Se pueden encontrar conexiones tanto con el humor socarrón de las historietas del *DDT* (el empresario estraperlista Apolino Tarúñez, creado por Conti, podría perfectamente ser parte de Metropól), como con títulos cinematográficos tan famosos como *Plácido*, *El verdugo* o *La escopeta nacional*.

En ese sentido, es evidente que la inclusión de la figura super heroica tiene una función satírica: el personaje de *El Justiciero Enmascarado* toma como referentes obvios tanto a los personajes super heroicos como a la tradición del justiciero, en particular a *El Zorro*, pero lo transgrede en pura sátira, tanto en su plasmación gráfica (cambiando el corcel negro por un ciclomotor Vespino. Figura 2), como en la propia acción del héroe, bienintencionada pero inútil y disparatada en sus resultados, conectando así con otra serie efímera de *DDT*, *Aventuras morrocotudas del Super-Birria*, de Cifré. Con dibujos de Leopoldo Sánchez, Segura muestra una versión absurda del superhéroe, que esconde su personalidad heroica bajo la figura de un enfermo de parálisis cerebral y que desarrolla sus aventuras siguiendo el esquema tradicional, con guiños formales como el narrador que describe la acción de forma redundante y pomposa. Un ejemplo puede ser la viñeta inicial que se muestra en la figura 2: «con la capa al viento, atravesaba cual rayo la ciudad, fundiéndome con las bombas» puede recordar la prosa de las obras de aventuras de los años 40, como *El guerrero del Antifaz* de Manuel Gago. Sin embargo, el contraste es evidente con la figura lastimosa, saliendo a patrullar en un ciclomotor desvencijado que difícilmente cumplirá lo narrado.

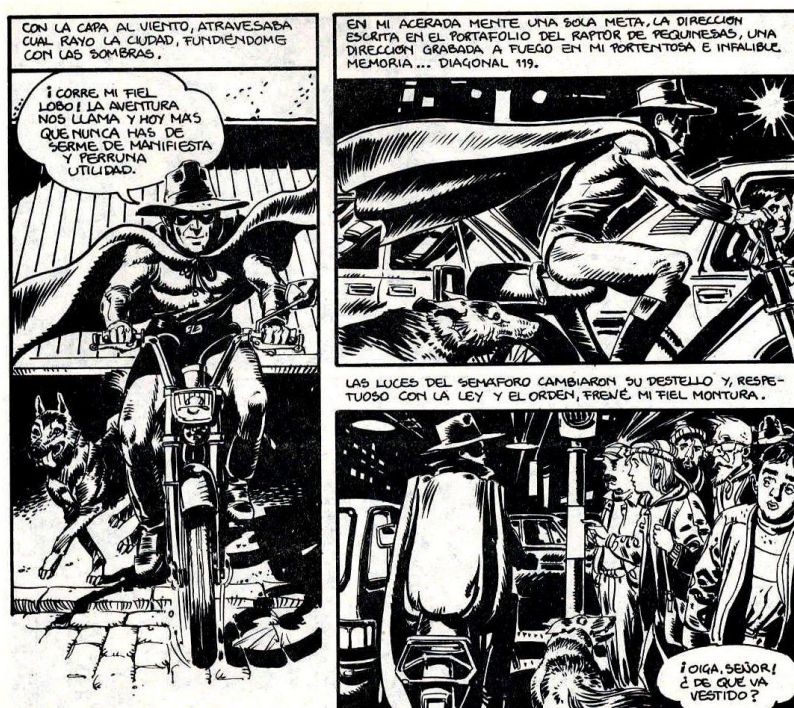


Figura 2. *El justiciero enmascarado*, por Leopoldo Sánchez (dibujo) y Antonio Segura (guion).

En las siguientes entregas de la revista aparecerán dos series que, si bien se implican en la cosmovisión metropolitana, crean dos límites que trascienden la propia naturaleza de la revista para expandirla hacia otros espacios de reflexión. La primera es *Vito*, de Jordi Saladrigas, que se desarrolla dentro del lumpen urbano y conecta directamente con el cómic *underground* que lideraba en ese momento la revista *El Víbora*. Su protagonista, un joven desclasado y

drogadicto, recibe en un momento dado un llamamiento para realizar el servicio militar, que cursará en formas y espacios sospechosamente parecidos a los de la famosa y desaparecida «mili» española, convirtiéndose en pionero de una realidad impuesta para la juventud española al adelantarse al referente que supuso años después *Historias de la puta mili* de Ivà (1986). Aprovechando la plasticidad estética del trazo de Saladrigas, con clara influencia del estilo gráfico y formal del Moebius más satírico de *Le bandard fou* (1974), dibujante y guionista despliegan todo un catálogo de personajes marginales y situaciones enloquecidas que, en su exceso, actúan como crítica y denuncia de esa realidad que puebla los barrios más depauperados de la ciudad, desubicados ahora en ese paréntesis que es la formación militar que, paradójicamente, resulta conectada con la realidad cotidiana y la ficticia de *Metropol*.

La segunda serie que rompía aparentemente el canon de género negro es *Kraken*, con dibujos de Jordi Bernet, protagonizada por el teniente Dante, al mando de una división de la policía llamada «Grupo de Acción Subterráneo», destinada a la caza de un misterioso monstruo que aterroriza desde las alcantarillas y cloacas de la ciudad: el Kraken. La metáfora explícita de la cloaca como alegoría corporal, de lo desechable del ser humano no es nueva, aunque en este caso Segura y Bernet la reescriben en términos de hibridación entre la ciencia ficción y el terror, pero usando los mecanismos del género negro. El interior podrido de la ciudad, eternamente oscuro y maloliente enfrenta al hombre contra el monstruo, pero en esa lucha que genera el *pathos* tradicional del héroe el guionista introduce un quiebro perturbador: la figura lovecraftiana del Kraken no es lo más repugnante que habita en las alcantarillas, sino precisamente los residuos que el ser humano produce en su maldad. Testimonios silentes de delitos execrables que los «krakaneros» ven pasar a su lado mientras los políticos dirigentes están más preocupados en el impacto mediático de la pesadilla que vive en las alcantarillas y en su rentabilidad política en las elecciones. Al optar por la vía fantacientífica, por la distopía oscura, Segura obtenía un resultado evidente: la crítica y denuncia se hacía universal, abriendo el debate reflexivo.

Pero la coherencia de la ciudad creada obtiene su mayor argamasa formal en el planteamiento multimodal que se sustenta sobre el material transversal que salpica la revista desde su portada, concebida como la primera plana de un periódico o revista sensacionalista (la referencia evidente es el *Daily Mirror* británico), donde los titulares hacen referencia a las historietas que veremos dentro. Entre las diferentes aportaciones de cómic (Figuras 3 y 4), las páginas de conexión consistirán en hojas de esa ficticia publicación donde se darán claves añadidas a las historietas que trascurren a lo largo del número, incluyendo desde la crónica negra a las necrológicas, siempre relacionadas con lo contado: si muere un personaje en una historieta, encontraremos su necrológica. Si se produce una fiesta, se anunciará en las páginas de sociedad; si hay un hecho luctuoso, se informará de él, muchas veces con la manipulación debida de la política o la mafia metropolitana. Incluyendo también códigos humorísticos como el chiste repetitivo, memes *avant la lettre* con frases como la ya citada «¿Dónde está el negro?» o «¿Quiere usted ser inmensamente rico?», que encontrarán sentido en alguna de las historias o, simplemente, se convertirán en aglutinante corporativo de la ciudad. La utilización de relatos de género negro (de Boris Vian en las dos primeras entregas) genera en sí misma una reflexión paradójica sobre la propia naturaleza de la revista que tenemos entre nuestras manos, al conectar directamente con las publicaciones *pulp* de género negro de los principios del siglo XX, dando al lector la pista de que todo lo que está leyendo es una ficción de ficciones, un juego metanarrativo que abarca desde la primera página al póster central desplegable de una pin-up erótica.

## Metropól se viste de verde

Esta mañana, a las once en punto, el excelentísimo Consejero Mayor de Metropól ha inaugurado el primero de los jardines-poro que adornarán nuestra ciudad, en medio de las ovaciones de la multitud los gritos de entusiasmo y a los acordes de la Banda Municipal.

Metropól empieza así a cambiar de faz, conforme nos había prometido nuestra primera autoridad en su campaña electoral. ¡La intimidad del hogar llevada a los jardines públicos!

En mis muchos años de cronista de Metropól jamás había sentido tanta emoción como ésta cuando la cinta, partida en dos, caía a tierra con la majestuosidad de una gaviota alada.

Ha sido un acto emotivo y solemne que, según las palabras de nuestro Consejero Mayor, se repetirá cien veces a lo largo de su mandato.



### aviso

Por posterior regularización en el trazado de la NUEVA ZONA VERDE DE METROPÓL, quedan sin efecto las quinientas plazas para jardineros solicitadas en el Boletín de este Ayuntamiento. Devolveremos por correo las documentaciones solicitadas a los concursantes.  
Firmado: EUSTAQUIO DIGONES  
Primer Secretario del Ayuntamiento.

### VENDO

Vendo herramientas de Jardinería casi nuevas.  
Por cambio de domicilio y putada del Ayuntamiento, vendo doce picos tipo Gutemberg, seis azadas marca Bellatierra, una segadora unipersonal a butano y quince pares de guantes de lonilla a muy buen precio. Todo ello apenas usado en prácticas para ocupar plaza de jardinero en NUEVA ZONA VERDE DE METROPÓL que el Alcalde había prometido.  
Telefono: 205/566190/82

### SE OFRECE

Grupo de parados musculosos, en la flor de la vida y de buen aspecto se ofrecen para transportar en lujosa litera a Potentados por zonas peatonales de Metropól. Por pequeño incremento en tarifas tintamos de negro y decimos "SI SWANNA". Possemos litera dos plazas modelo Caída del Imperio Romano, con taxímetro-marcapasos incorporado.

### anúnciese aquí

#### • DETECTIVE •

Seguimientos, informes confidenciales, infidelidad matrimonial, chantajes. Compañía de Investigación Privada Bogey Nicolson.

### 250.000 \$

Nos hacen falta SIETE tullidos para Promoción Comercial.

Si estás ciego, si te falta algún miembro, si eres paralítico, esta es tu gran oportunidad para lograr unos saneados beneficios. Escríbenos rápidamente al Apartado 112.113 Zona Oeste - Metropól, adjuntando foto de cuerpo entero y curriculum vitae. (Leprosos abstenerse).

### RELAX

Joven de color con 40 de manga, se pone a disposición sexual de quien lo desee, no soy racista. Si quieres conocerme ven al Club Boca-Sedienta y pregunta por EL MANDINGA. (Hago descuento a grupos numerosos).

### SE PRECISA

La Secta de los Iluminados (Grupo Renovado), busca electricista para reparación en instalación luz de nuestros locales. Pagariamos con iniciación al Tercer Grado.

### relax perruno

No permita que su amado perrito y perrita sufra de frustración sexual por falta de pareja.

Podemos a su disposición seleccionados ejemplares de todas las razas, con Pedigre erótico reconocido, para que su perro o perra pueda disfrutar plenamente de un merecido relax sexual.

Visítenos... PUTI CLUB PERRUNO "EL REPOSO CANINO" Diagonal, 119 - Metropól.

15

Figura 3. Página de *El Eco de Metropól*.

**† R.I.P.**

María de la O Jiménez Chas, falleció el 14 de Abril de 1983, a los 30 años, víctima de un fatal accidente de tráfico. Sus desconsolados padres, madre, hermanos, primos, maridos, hijos y amigos no la olvidarán nunca. Haremos también que quienes te arrastraron al accidente te recuerden siempre al no poder olvidar la pérdida de diez de los suyos.

**† R.I.P.**

Rogamos una oración por el alma de la niña María de la O Jiménez Chas, que abnegadamente murió con su madre en fatal accidente de tráfico, el 14 de Abril de 1983, a los dos años de edad. Tus padres y hermanos no te olvidan. Más de los que sospechan te recordarán siempre.

¡Morosos! ¡Tramposos! ¡Suspensiones de pagos! ¡Quiebras, fraudes y malversaciones! ¡LO COBRAMOS TODO por una módica retribución!  
¡DISPONEMOS DE ROBOT MÁGICO, INCANSABLE PERSEGUIDOR DE HUIDIZOS!  
¡En defensa de la ética y de la seriedad comercial, disponemos también de equipo jurista económico.

PARA ADELGAZAR  
**ABELIN**  
TRATAMIENTO DE LA OBESIDAD A BASE DE HIERBAS MEDICINALES  
(Censura Sanitaria, núm. 1.149).  
VENTA EN PRINCIPALES FARMACIAS

Figura 4. Página de publicidad y necrológicas en *El Eco de Metropól*.

#### 4. Una propuesta efímera

El esfuerzo es colosal para Segura, que transforma Metropol en su particular Londres dickensiana, en su espacio de experimentación y denuncia, en una distopía representativa del siglo XX en la descripción de Slaughter (1991), en el laboratorio de investigación de la realidad política y social; como bien apunta J. M. García Cortés (2014) son espacios para «historias ficticias, que no irreales, que imaginan el presente». Por desgracia, el esfuerzo no pudo mantenerse y, a partir del quinto número, la revista se estructura en especiales que van incluyendo otros tipos de relatos e historietas, diluyendo la estructura coral de geografía imaginada, todavía presente en la página de números atrasados que se incluye como un mapa de la ciudad de Metropol, pero que desaparecería finalmente a partir del noveno número. Los especiales dedicados al cómic negro, la música, radio, cómic íntimo o mañana van perdiendo la estructura, solo mantenida por las series *Kraken* y *Vito*, a la que se debería añadir el drama carcelario *Yves*, también de Segura y Ortiz, pero que plantea una relación más lateral con el universo metropolitense. La única serie que se añadiría a la revista sería la sátira detectivesca *Sam Balluga*, de Andreu Martín y Mariel Soria, ajena por completo a los planteamientos iniciales de la publicación.

La revista llegó a su final cuando cumplía un año de vida, ya olvidado su inicio, pero dejando una huella de una experiencia de fértil imaginación y posibilidades, única en la historia de la ficción de cómic en España y un ejemplo difícilmente trasladable a cualquier otra expresión artística. Quizás el único universo consciente que ha dado el cómic con una riqueza similar al de la propuesta de Segura sea el firmado por Benoît Peeters y François Schuiten en *Las ciudades oscuras*, que también ha jugado a un desarrollo completo de su visión global desde la generación de mitologías y leyendas propias y autocontenidas en su propio espacio ficcional. Los cuatro primeros números de *Metropol* constituyen una referencia de la cosmovisión de un guionista que entendió la historieta como un lenguaje capaz de desbordar sus espacios tradicionales, creando una ciudad ficcional que va más allá de una escenografía de fondo para ponerse en primer plano y establecerse como protagonista de un relato que es capaz de incorporar experiencias transversales multimodales que amplían la experiencia diegética y extradiegética habitual del cómic.

#### Referencias

- Ahrens, J. y Meteling, A. (eds) (2010). *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequences*. Continuum.
- Cabezas-Garrido, J. A. (2016). Utopía y traslado: Alphaville y otras ciudades en la ciencia ficción de la década de 1960. *Proyecto, progreso, arquitectura*, 14, 18-28.
- Catalá, J. (2022). Escuchar un dibujo y caminar la viñeta. La intermedialidad en el comic. En Catalá, J., Mitaine, B., Quaianni, Manuzzato, M. y Trabado, J. M. (dir.). *Multimodalidad e intermedialidad: mestizajes en la narración gráfica contemporánea ibérica y latinoamericana* (pp. 11-41). Grafikalismos.
- Davies, D. (2019). *Urban Comics Infrastructure and the Global City in Contemporary Graphic Narratives*. Routledge.
- Fernández, N. (2001). «Reportajes: Antonio Segura», *Comiqueando*, 53, 23-26.
- García-Cortés, J. M. (2014). *Metrópolis Visionarias*. Sendemà Editorial.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós Ibérica.

- Lerones, J. C. (2010). Metamorfosis de Madrid como escenario de la novela negra. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2, 1-10.
- Lladó, F. (2001). *Los cómics de la transición*. Ediciones Glénat.
- Martín Escribà, A. y Sánchez Zapatero, J. (2009). *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. Montesinos.
- Pons, A. M. (2009). Ciencia ficción y erotismo para un cómic adulto europeo. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 14, 31-43.
- Roberts, A. (2000). *Science Fiction: The New Critical Idiom*. Routledge.
- Schmid, D. (1995). Imagining Safe Urban Space: The Contribution of Detective Fiction to Radical Geography. *Antipode*, 27, 242-269.
- Slaughter, R. A. (1991). Changing Images of Futures in The 20th Century. *FUTURES*, junio, 499-515.
- Sobchack, V. (1988). Cities on the Edge of Time: The Urban Science Fiction Film. *East-West Film Journal*, 3, 1, 4-20.
- Trabado, J. M. (2021). Lo fantástico como palimpsesto. Lecturas sobre el cómic Parque Chas. *Castilla: Estudios de Literatura*, 9, 12, 226-266.



## Anarcoma en la ciudad nocturna: género(s) y posthumanidad en la Transición española

Anarcoma in the night city: Gender/Genre and PostHumanity in the Spanish Transition

**Alberto Villamandos**

University of Missouri-Kansas City

Professeur Associé d'espagnol, Alberto Villamandos a travaillé sur des sujets en lien avec l'histoire intellectuelle de l'Espagne à la fin du franquisme – *El discreto encanto de la subversión, una crítica cultural de la Gauche Divine* (2011) –, l'immigration dans l'Espagne démocratique, et les connexions entre la littérature graphique et la mémoire historique chez des auteurs comme Enric Sió, Jordi Longarón, Herikberto, Daniel Torres ou Paco Roca.

<https://orcid.org/0000-0003-0925-3840>

[villamandosa@umkc.edu](mailto:villamandosa@umkc.edu)

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1182>

DOI : 10.25965/flamme.1182

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---

Resumen: A fines de los 70, en pleno proceso de Transición democrática y cultural, Nazario desarrolla una obra de cómic adulto, *Anarcoma*, que introduce una heroína transgénero con una voz propia. Sirviéndose de la tradición literaria y cinematográfica del género negro, describe una Barcelona donde el colectivo LGBT+ ocupa y se reapropia de nuevos espacios. Sin embargo, el optimismo erótico desenfrenado de la historia no evita la violencia implícita y duradera del régimen y sus rémoras legales. Palabras clave: cómic, transición, Barcelona, *Noir*, transgénero, LGBT, detective, espacios urbanos

Résumé : À la fin des années 1970, en plein processus de Transition démocratique et culturelle, Nazario crée une bande dessinée pour adultes, *Anarcoma*, qui introduit une héroïne transgenre dotée d'une voix propre. Sur la base de la tradition littéraire et cinématographique du genre noir, il décrit une Barcelone où le collectif LGBT+ occupe de nouveaux espaces et s'en empare. Cependant, l'optimisme érotique effréné de l'histoire n'échappe pas à la violence implicite et durable du régime et de ses obstacles légaux. Mots clés : bande dessinée, transition, Barcelone, *Noir*, transgenre, LGBT, détective, espaces urbains

Abstract: By the end of the 1970s, during the political and cultural Transition to democracy, adult comic artist Nazario introduces a transgender main character in his stories. Drawing from the *noir* filmic and literary tradition, the *Anarcoma* series represents a Barcelona with a bustling LGBTQ+ community which occupies news spaces. However, the humor and erotic focused story also emphasizes the systemic violence of the late regime and its legal dispositifs.

Keywords: comic, transition, Barcelona, *Noir*, transgender, LGBTQ, detective, urban spaces

### Introducción

Desde su aparición en diciembre de 1979, en el primer número de *El Víbora*, la serie *Anarcoma* se convirtió en uno de los referentes del *cómix* español y de la cultura de la Transición y la Movida<sup>28</sup>. Dentro del auge de publicaciones de literatura gráfica de la época, la obra del

---

<sup>28</sup> El término «cómix», referido a la historieta de contenido adulto –sexualidad, drogas, crítica política y social– y humor negro aparece a fines de los 60 en Estados Unidos con la escuela *underground* de Robert Crump y la publicación *Zap Comix* (1968). Su antecedente se encuentra en las « Biblias de Tijuana », fanzines de producción clandestina de contenido erótico (Pilcher y Kamenberg). Las primeras entregas de la serie *Anarcoma* habían aparecido en marzo de 1977 en la revista erótica *Rampa*, en blanco y negro. Vuelven a publicarse como primera serie desde el número inicial de *El Víbora*, en diciembre de 1979 hasta el número 8-9 de julio de 1980. La segunda

sevillano Nazario, vinculado al grupo del artista multidisciplinar Ocaña, representaba no solo el paso de la contracultura barcelonesa de los setenta hacia la Movida madrileña de la década siguiente; referido en concreto al panorama del cómic de adultos, significaba también la difusión y consolidación de la línea «chunga», heredera de la sátira feísta de Robert Crumb, de la subcultura punk y de la marginalidad *queer*. Esta tendencia estética, que había aparecido poco antes en España de mano del mismo Nazario y otros en el fanzine *El Rollo enmascarado*, se oponía en cierto sentido a la línea «clara» de aquellos dibujantes como Daniel Torres o Miquel Beltrán agrupados alrededor de la revista *Cairo* (1981-1985), seguidores del estilo del BD francobelga, con un cuidado dibujo, colorismo y un gusto por la aventura exótica e historias que algunos críticos tildaban de infantiloides<sup>29</sup>.

En la serie *Anarcoma*, el estilo «chungo» resulta una respuesta política a la realidad social de la España de la Transición, de la mano de su protagonista homónima, cantante de cabaret y trabajadora sexual transgénero en el ámbito del Barrio Chino de Barcelona. Sus aventuras como detective en los bajos fondos y sus relaciones en los márgenes de las categorías del género y la identidad sexual se encuentran estrechamente vinculados al espacio urbano que ocupa. Se trata este de un espacio tradicionalmente marginal, *queer* incluso en los momentos más duros de la dictadura franquista con la Ley de Vagos y Maleantes y su continuación, la Ley de Peligrosidad Social, que fue a su vez testigo de un incipiente movimiento de liberación y reivindicación de los derechos LGBT en esos años setenta<sup>30</sup>. Este trabajo se centra en cómo la serie *Anarcoma* representa ese escenario a través de los códigos visuales del relato *noir*; de qué manera el género literario-fílmico confluye con la construcción de género sexual; y así, en ese proceso de reciclaje y cita, cómo el espacio urbano es usado y resignificado en un momento de transición. Siguiendo las palabras de Henri Lefebvre, espacios ya existentes como las Ramblas y las calles del Barrio Chino pueden llegar a ser reapropiados por sus ciudadanos con nuevas prácticas sociales y sentidos políticos<sup>31</sup>. Este nuevo sentido será en *Anarcoma* sin duda de naturaleza política, a pesar del carácter de parodia y erotismo irreverente del cómic.

## 1. Anarcoma en la ciudad *noir*

*Anarcoma* se presenta como una narración gráfica cuya protagonista, una detective aficionada, debe enfrentarse a unos científicos locos como los hermanos Herr; una banda criminal propia del género *noir*, la del señor del Caballito; una hermandad secreta del Conde Negro y los Caballeros de la Santa Orden de San Reprimonio; e incluso el grupo de conspiradoras de Metamorfosina y sus pirañas tuertas, inspirado en la Jodelle de Pelaert. Todos buscan la misteriosa máquina creada por el científico Onliyú, de un gran poder transformador, que ha sido robada. A los elementos más tradicionales del género criminal, como el detective o la banda de criminales, se une la tradicional incompetencia de la policía, que se reconoce incluso en el *dramatis personae* que se añadió al volumen integral: «tópica policía de siempre. Típico inspector gordo con sombrero y puro» (Nazario, 2020, p. 13). Efectivamente nos encontramos con un cómic *noir* de carácter autorreferencial, con sus calles nocturnas iluminadas por farolas, disparos, muelles desiertos, hombres violentos y mujeres peligrosas como «la Rubi», uno de

---

parte se publica del número 66 al 76, de marzo de 1985 a febrero de 1986. Posteriormente la serie se publica como álbum en la editorial La Cúpula en 1983 y 1986 (Pérez del Solar, 2013, pp. 88-89).

29 Pérez del Solar analiza con detalle los editoriales de ambas revistas, *El Víbora* y *Cairo*, y el debate en su momento sobre el cómic adulto en España.

30 El 26 de junio de 1977 tenía lugar la primera manifestación del orgullo en España, convocada por el Front d'Alliberament Gai de Catalunya, y que transcurría por las Ramblas de Barcelona.

31 «An existing space may outlive its original purpose and the *raison d'être* which determines its forms, functions, and structures; it may thus in a sense become vacant, and susceptible of being diverted, reappropriated and put to a purpose quite different from its initial use» (Lefebvre, 1991, p. 167).

los miembros de la banda del señor del Caballito «rubia vampy decorativa y tal» (Nazario, 2020, p. 13). Al relato criminal tradicional se le añadirán otros de naturaleza fantástica como sociedades secretas o de ciencia ficción, como el robot sexual XM2, de manera paralela —e incluso adelantándose— a la «nueva narrativa española» que en los ochenta recicla de manera irónica códigos culturales anteriores dentro de una poética de la postmodernidad.

La calle, como apunta Pérez del Solar, es uno de los temas constantes del cómic de línea «chungu», y que protagoniza las historias publicadas en *El Víbora*. La calle de la gran ciudad es un lugar de posibilidades para el cómic, como espacio de « protesta popular, la experiencia privada, lo barriobajero, lo costumbrista » (Pérez del Solar, 2013, p. 96)<sup>32</sup>. En *Anarcoma*, el género criminal sirve como marco para representar la realidad de las Ramblas y sus alrededores a fines de los 70, como espacio de socialización, de encuentro sexual, de comercio con el cuerpo y las drogas, de represión por parte de la policía, de manifestación política, pero también para gays y transexuales como espacio de refugio (Figura 1): bares, lavabos públicos, calles, esquinas, incluso iglesias abandonadas se convierten en espacios reapropiados por sujetos por una parte invisibles para la sociedad pero también perseguidos por el sistema legal. Tal reapropiación respondería más a una necesidad que a un acto voluntario y libre. En este espacio represivo, *Anarcoma*, artista de cabaret y trabajadora sexual ocasional, desempeña el papel de detective aficionada como figura antiheroica y solitaria frente a una situación de injusticia.



Figura 1. © Nazario, 1978 y 2017. © Ediciones La Cúpula, 2017.

32 Nazario participó en el fanzine barcelonés *El Rollo enmascarado* (1974), un antecedente de *El Víbora*. En uno de sus números, se incluía un «Plano de la Barcelona Condal» (Pérez del Solar, 2013, p. 98) como un juego de la oca con abigarramiento de los espacios y personajes contraculturales y marginales de la ciudad, además de los políticos y reivindicativos.



El uso que realiza de la ciudad ya como artista, ya como detective, se descubre casi equivalente, puesto que el espacio urbano en el género *noir* revela una doble naturaleza, se desdobra en varias realidades: ciudad alta y baja, lo diurno y lo nocturno, el poder y lo marginal<sup>33</sup>. Anarcoma, es definida como *flâneuse* en sus prácticas urbanas y en la «Galería de personajes» —«pulula por las Ramblas barcelonesas» (Nazario, 2020, p. 11)— y se mueve por un espacio en gran medida nocturno, alrededor del eje vertebrador que es las Ramblas, que concentra y articula diferentes grupos sociales<sup>34</sup>. En uno de sus volúmenes de memorias, Nazario describe su geografía personal como joven gay sevillano llegado a Barcelona:

Desde que conocí la ciudad, la zona comprendida entre la Plaza Real y el Paseo de Colón, a este lado de las Ramblas, tenía el gusto a caldo gallego, miseria y mariconeo ciudadano, mientras que, al otro lado de las Ramblas, entrando por el Arco del Teatro, la calle San Pablo o la calle Hospital, hasta el Paralelo, un tufo a puterío, enemas, macarras, delincuentes, marineros, travestis, maricones genetianos y absentista daba a las callejuelas y bares una sordidez espesa y turbulenta (Nazario, 2016, pp. 42-43).

Son espacios que, en su aislamiento «higiénico», parecen concentrar en sí una marginalidad peligrosa por contagiosa para la ciudad burguesa y sus barrios altos. Espacios todos ellos para ver y ser vistos dentro de esa codificación de lo «entendido», Anarcoma los visita en su búsqueda de la máquina del profesor Onliyú en una travesía que no sólo sirve para cartografiar la ciudad oculta, sino también para clasificar a los diferentes tipos del espectro LGBT. Espacio simbólico sin duda es el de los concurridos lavabos públicos, adonde se dirige primero, lugar para ligar entre «chaperos» o «chulos» y «maricones» o gays casados o que guardan una apariencia heterosexual (Figura 2).

---

33 Según Lucy Andrew y Catherine Phelps, el aspecto que mejor expresa y define al género negro es «the duality inherent in this city space, one where boundaries are crossed, even blurred. A city can provide a centre of authority alongside a 'seedy underbelly'» (Andrew y Phelps, 2013, p. 1).

34 El *flâneur*, tradicionalmente codificado como el paseante ocioso y nocturno, presenta un importante elemento de género, puesto que se define por su «derecho de la ciudad» (Lefebvre, 1991), a diferencia de la mujer en la gran urbe del XIX, en un espacio liminar de marginación y delincuencia. Mary Ann Doane analiza la figura de la *femme fatale* del género negro como una figura equívoca cuya movilidad pone en entredicho las categorías tradicionales (Doane, 1991, p. 263).



29

Figura 2. © Nazario, 1978 y 2017. © Ediciones La Cúpula, 2017.

Allí busca información de la Caty, «una auténtica y clásica carroza» (Nazario, 2020, p. 11) que trabaja vendiendo tabaco, inspirada seguramente en «la Chéster» de las memorias de Nazario<sup>35</sup>. Tras algunas aventuras, como escapar de la banda del señor del Caballito, Anarcoma acude al Bar Ramblas, para conseguir información de una amiga sobre el paradero del novio de una compañera del cabaret que ha desaparecido y que parecía tener en su poder la máquina (Figura 1). El Bar Ramblas, en el «lado noble del basurero» supone uno de esos ejes vertebradores de la vida nocturna de un Barrio Chino convertido en materia literaria y ya perdido, que Nazario describe en sus memorias:

Bares como el Bambú, el Nagasaki, el Dickens, el Elefante Blanco habían resistido a las leyes ‘contra vagos y maleantes’ y las de ‘peligrosidad social’, contando a menudo con la protección encubierta de unos policías que por general solían ser novios de los dueños de los bares o amantes de las mujeres que los regentaban (Nazario, 2016, p. 43).

Frente a la apariencia de espacio lúdico y de seguro para esos sujetos marginales, se demostraban como espacios para observar y ser observado que funcionaban como panóptico de control político, donde la autoridad observaba y vigilaba el cuerpo social. A ellos, como el Nagasaki (Figura 1) o el Torpedo, donde actúa la protagonista, acude Anarcoma para encontrar

35 Se trataba de «un conocidísimo maricón, gordo y viejo, que vendía tabaco de madrugada en una canastilla y colocaba en una esquina entre la Campana y la calle Amor de Dios. Era el paradigma de carroza que repetiría montones de veces en mis tebeos» (Nazario, 2016, p. 18).

más información, y a ellos también acuden los miembros de las bandas criminales que buscan la máquina.

## 2. Del *flâneur* al detective de la Transición

Si el personaje del detective aparece en la modernidad industrial, como señalaba Walter Benjamin al interpretar la obra de Baudelaire, es París, capital del siglo XIX, el espacio que aporta los escenarios necesarios para su desarrollo: los pasajes, las exposiciones universales y los panoramas, escaparates para admirar. El *flâneur*, ocioso y noctámbulo, frecuenta sus calles entre la masa, como el protagonista del cuento de Poe que Baudelaire traduce. No es casualidad que, en la aparición del detective, «Los crímenes de la Rue Morgue» (1841), de mano del escritor norteamericano, incluyera en su mismo título la mención al espacio urbano donde tienen lugar los terribles asesinatos; tal es el vínculo entre urbanismo y lo detectivesco. Dupin, *queer* como personaje extravagante que es, de una soltería que requiere de compañía masculina, bibliófilo, marginal (Piglia, 2005, p. 79), encarna al *flâneur* observador y lector de los signos de la ciudad, que servirá de modelo para todos los detectives de la novela enigma que le sigan<sup>36</sup>. Décadas después, en las urbes estadounidenses de la Ley Seca, la mafia y la corrupción política, llegarán los detectives del *hard-boiled*. Ambos modelos tienen en común su espacio urbano, su capacidad de movilidad física, una ubicuidad que los acerca a todos los espacios sociales ya sea por medio del sistema ferroviario británico o de los Buick Super o Packard Super 8, símbolo del poder industrial norteamericano.

La influencia de estos modelos en la cultura española, especialmente a través del cine de Hollywood, se va a hacer notar a partir de la generación de los novísimos, crecida al calor de una educación sentimental de naturaleza mítica y visual<sup>37</sup>. De la antología editada por Castellet en 1970, ya fueran los *seniors* como Vázquez Montalbán –«Yvonne de Carlo»– o Antonio Martínez Sarrión, o la *coqueluche* como Ana María Moix o ya en prosa su hermano Terenci –*El día que murió Marilyn* (1969)– se evidencia el imaginario cinematográfico que ya forma parte de su educación sentimental, y que dará lugar al personaje del detective Carvalho de Vázquez Montalbán. Aparecido originalmente en 1972 con *Yo maté a Kennedy*, dentro de su estilo satírico heredero todavía de su *Manifiesto subnormal*, este detective barcelonés de origen gallego no toma forma y tono definitivo hasta 1974 con *Tatuaje*, una novela en la que sin embargo pasa gran parte del argumento fuera de Barcelona. Es en *La soledad del mánager* (1977) y sobre todo *Los mares del Sur* (1979) donde la serie empieza a recibir atención del público y de la crítica nacional e internacional –*Los mares del sur* recibe el Premio Planeta y el *Prix International de Littérature Policière* en 1981– debido a la combinación de «política-ficción», al tono irónico de unos personajes estereotipados en su codificación hollywoodense, y en general a la adaptación del modelo *hard-boiled* al contexto español y barcelonés, con sus idiosincrasias y asumidas limitaciones. En *Los mares del Sur* la Ciudad Condal se hace protagonista, y ya no sólo en sus barrios tradicionales del centro, sino también en su extrarradio obrero en el contexto de la Transición, la crisis del Partit Socialista Unificat de Catalunya y la

---

36 Ricardo Piglia, en *El último lector* (2005), ve en el ejercicio detectivesco de Dupin un modo de entender el mundo como libro, donde incluso se lee al otro.

37 Castellet en su prólogo a la antología novísima, señala, citando a Barthes, que «la cultura de los medios de información de masas», entre los que incluye especialmente el cine de Hollywood, «presupone, en una sociedad alienada [...] la creación constante de mitos [...] siendo un eficaz instrumento de paralización de la imaginación creadora [...]» (Castellet, 2001, p. 29). Antonio Martínez Sarrión daba voz a esa educación sentimental en su poema «el cine de los sábados»: «yvonne de carlo baila en scherezade / no sé si danza musulmana o tango / amor de mis quince años Marilyn / ríos de la memoria tan amargos / luego la cena desabrida y fría / y los ojos ardiendo como faros» (Castellet, 2001, p. 91).

especulación inmobiliaria que había dado lugar a esas ciudades dormitorio para los nuevos inmigrantes, que adolecían de servicios insuficientes.

En los mismos años que Carvalho adquiere su forma definitiva, Nazario inicia la serie *Anarcoma* con un detective muy poco tradicional en una Barcelona sometida a las tensiones de diferentes grupos políticos y criminales y con un añadido de sátira futurista. En cierta medida, podemos leer su personaje como una respuesta novedosa al modelo *hard-boiled* de Carvalho, desde una geografía urbana muy parecida a la descrita por Vázquez Montalbán en un momento en que otros autores como Andreu Martín o Francisco González Ledesma comienzan sus respectivas trayectorias en novela negra<sup>38</sup>.

### 3. Anarcoma y el espacio LGBT+

Si podemos considerar a *Anarcoma* como una respuesta contracultural, contrahegemónica de la figura del detective masculino heterosexual y cisgénero, hay que leerlo desde el contexto del «destape» a partir de 1976, previo a la desaparición de la censura oficial el 11 de noviembre de 1977. Se trata de un momento discursivamente confuso con respecto a lo *queer*, como señala Alberto Mira. Al interés creciente por el sexo y su representación, antes prohibida, por el público general, se unían actitudes hacia lo gay y trans que caían en lo reaccionario, una vez que la representación, ajena al control del homosexual, incidía en parámetros heterosexistas (Mira, 2004, p. 420)<sup>39</sup>. Esta confusión se extendía incluso a los partidos de izquierda, que en muchos casos no se atrevían a deshacerse de una rémora heteronormativa.

Como señala Mira, «el travesti fue una de las imágenes preferidas de la homosexualidad a finales de los setenta» (Mira, 2004, p. 433), debido a su lugar central en la militancia LGBT y en la Movida posterior como «sujeto moderno». Frente a esta, la figura del homosexual, el mariquita, el afeminado había sufrido el desgaste cultural de años de cine y humor degradante y heteronormativo de épocas anteriores (Mira, 2004, pp. 434-435). Obras como *Anarcoma* o *Una mala noche la tiene cualquiera*, de Eduardo Mendicutti han sido leídas por la crítica – Vilarós, Garlinger, Pérez-Sánchez, Harrison– en clave simbólica sobre la Transición, donde además de la crítica heteronormativa a la sociedad del momento, se define lo «trans» como metáfora nacional del cambio político hacia la democracia<sup>40</sup>. Y en efecto, es difícil sustraerse al poder alegórico del cuerpo de *Anarcoma*, una mujer que «se siente muy orgullosa de su respetable polla» (Nazario, 2020, p. 10) en las postrimerías de la dictadura y el proceso de la Transición. Su presencia física puede ser vista como plasmación no sólo del nuevo cuerpo social, sino también del espacio urbano que habita, una proyección en carne y silicona del «tercer espacio» (*thirdspace*) teorizado por Edward W. Soja a partir de las prácticas espaciales de Lefebvre, como punto intermedio entre lo físico y lo mental, una «active arena of development and change, conflict and resistance», al mismo tiempo real e imaginado, «locus of structural and collective experience and agency» (Soja, 2000, p. 11). Confluiría con lo que Luis Alonso Rojas Herra denomina transterritorialidad, esto es, prácticas de defensa y supervivencia que pondrían en entredicho las formas hegemónicas de uso de la ciudad, formas

---

38 Andreu Martín, guionista de cómic, empieza su carrera como escritor de novela negra con *Aprende y calla* (1979), a la que siguieron *El señor Capone no está en casa* (1979), *A navajazos* (1980), *Prótesis* (1980) y otras. Francisco González Ledesma inicia su serie con el policía Méndez en 1983 con *Expediente Barcelona*.

39 «No se produce un triunfo absoluto de las ideologías libertarias, sino que se da una tensión entre ambos modelos» (Mira, 2004, p. 419).

40 Para Gema Pérez-Sánchez, la novela de Mendicutti sobre el 23F define el travestismo como la verdadera condición de la «madre patria», como una nación que es al mismo tiempo masculina y femenina (Pérez-Sánchez, 2007, p. 191). Para Teresa Vilarós, por su parte, *Anarcoma* es el cuerpo compuesto, el cuerpo andrógino «que emerge a la superficie desde la fisura transicional» (Vilarós, 1998, p. 216).

que han tendido a invisibilizar y, en definitiva, expulsar, a la comunidad LGBT (Rojas Herra, 2021, p. 6)<sup>41</sup>. Algunas de las estrategias principales de represión se referían, claro está, al aparato jurídico y policial y Ley de Peligrosidad Social, que todavía seguía en vigencia cuando se empieza a publicar *Anarcoma* en la revista *Rampa* inicialmente. La ley sería derogada en 1978 en una proposición de ley apoyada por un PSOE y un PCE un tanto timoratos en su lenguaje, si bien el acoso de la policía y las redadas en locales de ambiente y a «sospechosos» duró hasta 1981 en Madrid y Barcelona (Huard, 2021, p. 151).

Las leyes de represión de la identidad sexual se centraban fundamentalmente en la ruptura visible de códigos de presentación de género a través de signos externos; en los trabajadores sexuales y en clases bajas o trabajadoras, llevar un collar o ir maquillado en 1975 podía ser causa de detención (Huard, 2021, p. 130). Por eso, la fantasía erótico-festiva de *Anarcoma*, una realidad paralela donde la misma presencia de la protagonista revela el envés *queer* de toda la sociedad en un maremágnum de proezas sexuales, resulta especialmente política, aunque para algunos críticos la hipérbole argumental hace que se evite la «integración dentro del activismo LGBTQI» (Argüelles, 2018)<sup>42</sup>. Su fantasía desbordante, erótica-grotesca responde a un proceso de liberación discursivo y a llenar por medio del exceso el silencio de la calle y de las normas sociales y judiciales, que lleva, por ejemplo, a que la primera relación sexual de *Anarcoma* con XM2 tenga lugar en un confesionario de una iglesia en ruinas (Nazario, 2020, p. 44).

Su barroquismo visual y argumental, a veces inspirado en artistas como Tom of Finland, expone también el potencial y ambivalencia de esos espacios de lucha y reapropiación: las Ramblas con su multitud de alterne es espacio de represión pero también el escenario de la primera manifestación en defensa de los derechos LGBT el 26 de junio de 1977, con una manifestación contra la ley en la que participan Ocaña y Nazario. El mismo personaje de *Anarcoma* presenta una ambigüedad en su capacidad de agencia y como *flâneuse*. El detective de la historia *hard-boiled*, por su misma identidad liminar, alcanzaba una movilidad social que le permitía frecuentar los espacios más marginales como las altas esferas, desde donde era visto con cierto desdén. De aquí que, en los ejemplos más conscientemente políticos como Carvalho, el detective *–private eye* en inglés– se convirtiera en observador y testigo del cuerpo social y su violencia interna.

#### 4. *Anarcoma* y el (trans)género *noir*

*Anarcoma* se enfrenta sin embargo con la ausencia total en principio de mujeres detectives en la tradición norteamericana original. Los detectives debían mostrar rasgos considerados masculinos, como valentía, fuerza, experiencia, opuestas a lo considerado doméstico (Schweitzer, 2019, p. 106). Frente a la figura masculina del detective duro, se encontraba la *femme fatale* cuya aparición a fines de los 30 se debe a la creciente independencia de las mujeres

---

41 Rojas Herra se centra en comunidades trans en San José de Costa Rica durante los ochenta y las comunidades creadas como respuesta a su marginación durante la crisis del VIH y las políticas neoliberales relacionadas con el desarrollo del turismo, que constituyen «una red de espacios arquitectónicos formales e informales, que brindan servicios complementarios entre ellos y que sostienen a la actividad del comercio sexual considerada ilegítima para una hegemonía» (Rojas Herrera, 2021, p. 19).

42 El mismo autor define su posicionamiento político en una entrevista dentro del volumen de Pérez del Solar: «Yo siempre me he considerado militante sin militar en ninguno de esos movimientos de liberación de nada, pero siempre he sido de la opinión, de toda la vida, de que la revolución la tienes que hacer tú, empezando por ti mismo» (Pérez del Solar, 2013, p. 313). Para Germán Labrador, Nazario es un representante modélico de la autonomía creativa y la «transgresión de las convenciones heredadas de la contracultura frente a la militancia política tradicional. En su condición de cuerpo improductivo, en su inutilidad laboriosamente construida, hay algo que lo sustrae de las dinámicas de poder y contrapoder que organizan simbólicamente la posguerra (y la Guerra Fría) tanto de la perspectiva del régimen como de los partidos comunistas» (Labrador, 2017, p. 264).

en EE UU durante la II Guerra Mundial y la ansiedad que producía como amenaza a la masculinidad (Schweitzer, 2019, p. 103). Personajes por necesidad ambivalentes, su presencia significaba peligro y deseo a partes iguales, con un resultado que no distaba mucho del modelo de medusa o esfinge que analizaba Mario Praz en *The Romantic Agony* al tratar la iconografía del siglo XIX y su mezcla de *eros* y *thanatos*. Según Schweitzer, a diferencia de la novela de tradición británica, cuyo detective solía ser representado como un hombre pequeñoburgués y asexuado, no se podía dar una detective *hard-boiled* femenina que presentara las mismas características de sus equivalentes masculinos (Schweitzer, 2019, p. 104). A la *femme fatale*, que fuma, bebe alcohol y conduce su descapotable por la ciudad nocturna, mujer inteligente que engaña y manipula al detective desamparado por su poder de seducción, no le espera sin embargo un final agradable. Su movilidad y agencia será finalmente castigada (Aziz, 2012, p. 132). Anarcoma, pues, debe combinar ambos papeles de detective y mujer fatal, con el resultado de una ambigüedad moral interesante, entre la supervivencia y el interés personal. En la «Galería de personajes», Nazario ya la define como «una mezcla, tanto en el físico como en su comportamiento, entre Lauren Bacall y Humphrey Bogart» (Nazario, 2020, p. 10). La comparación no resulta baladí. Hollywood ofrecía paradigmas culturales y de género listos para su uso (Marí, 2003, p. 144), para su reciclaje, parodia y transformación, especialmente tras la «moda nostalgia» (Jameson) que se había sentido en el cine americano a fines de la década anterior –*Chinatown*, *Blade Runner*. Durante los 80 en España, la literatura y el cómic, y en menor medida el cine, recogieron algunos de estos temas del cine negro y la mitología de Bogart como tipo duro por excelencia, que sin embargo se empezaba a ver revisada como modelo de masculinidad impasible<sup>43</sup>.

De la misma forma, Anarcoma asimila los rasgos binarios de género tradicionales en su cuerpo, con el detective duro y la mujer fatal astuta y sexualizada, junto con la cultura «petarda» irreverente y postmoderna de la (pre)Movida –sus lecturas favoritas son «los cómics, la prensa amarilla y la ‘sección de contactos’» (Nazario, 2020, p. 10)– que la emparenta con la Patty Diphusa, personaje creación de Almodóvar para *La luna de Madrid*. Le lleva a intercambiar papeles con Jamfry, su antiguo amigo del servicio militar casado y con hijos, pero que esconde su homosexualidad y ama en secreto a Anarcoma. Su nombre, una adaptación fonética del español de Humphrey (Bogart), implica su carácter de imitación incompleta del tipo duro que quiere ser como detective y de su rol sexual pasivo frente a la protagonista. Irónicamente, uno de los nombres que recibe el detective literario en EE UU es «dick», término también fálico. Como apunta Schweitzer en el mismo capítulo dedicado a mujeres detectives, «The Lady Dick», el doble sentido del término en jerga de detective le da al personaje el rango de mujer fálica, como lo es Anarcoma en sentido real y figurado. Y al mismo tiempo, como mujer fatal, la protagonista nos introduce en otro de los espacios marcados por su transterritorialidad, como son los locales de transformistas. Frente a la represión de lo *queer* visibilizado en la calle, especialmente fuera del Barrio Chino, dentro de un espacio acotado como el cabaret es tolerado. La protagonista trabaja en el Torpedo con un número en que imita a Sara Montiel con la canción «Loca», que se incluyó en su película *La reina del Chantecler* (1962) (Figura 3).

---

43 Recordemos la pieza breve de la dramaturga Paloma Pedrero *La llamada de Lauren* (1984), con el motivo del cambio de roles de la pareja y el travestismo o fluidez del género.



32

Figura 3. © Nazario, 1978 y 2017. © Ediciones La Cúpula, 2017.

Alberto Mira expone en su libro la espectacularización de la figura del travesti/transgénero durante la Transición para la mirada heterosexual y la fama creciente de este tipo de espectáculos en *playback* en Barcelona o Madrid, donde pervivían antiguas glorias en horas bajas y jóvenes «modernas» que actualizaron el estilo. Nazario describe en sus memorias los locales que todavía sobrevivían en el Barrio Chino, como una versión canalla del Molino, como «Las Cuevas», «realmente una cueva, un callejón sin salida y una ratonera» donde actuaban antiguas glorias del transformismo como «La Gran Sandra» –«un señor bajito de voz agudada, con unas pestañas postizas» (Nazario, 2016, p. 44)– o «La Liberty» –«negro y feo, encantador de ‘serpientes’»– o «Madama Butterfly» (Nazario, 2016, p. 44).

Anarcoma, por el contrario, presenta un número más atrevido, con una desnudez apenas interrumpida por una boa de plumas, y con una máscara con los rasgos de Sara Montiel. Como *femme fatale*, usa su cuerpo como arma, que va a «acabar» con el miembro de la banda del Señor del Caballito que la viene siguiendo, un rubio con los rasgos de los personajes de Tom de Finlandia<sup>44</sup>. El cabaret o sala de fiestas de mal tono es otro de los espacios estereotípicos del cine negro, donde el detective cae fascinado ante la presencia de la artista que hace su aparición por primera vez en un número musical. Esta, por medio de su magnetismo sexual, lleva al detective a su perdición o corrupción moral. Recordemos, ya en su proceso de reciclaje postmoderno en la España de los 70, la escena de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, en que Javier Miranda, el ingenuo narrador, conoce por primera vez a María Coral en un espectáculo similar, o cuando Darman, el protagonista de *Beltenebros*

44 «Chico, te pareces montones a los tíos rubios del Tom de Finlandia. ¿Y tienes tan buena polla como ellos?» (Nazario, 2020, p. 33).

(1989), de Antonio Muñoz Molina, observa a Rebeca Osorio actuando como el personaje de Rita Hayworth en *Gilda*, cantando «Put the blame on Mame». Como en *Gilda*, Anarcoma, vestida con un traje negro y guantes largos se enzarzará poco después en una pelea en el Torpedo con el Rubio debido a los celos de este. A diferencia de la película, es el hombre cis quien sale mal parado.

## 5. Posthumanidad, capitalismo y la nueva ciudad democrática

Como combinación del hombre de acción y de la mujer tentadora, en varias ocasiones Anarcoma tiene que defenderse a puñetazos, de XM2, de Jamfry, del Rubio... Para entonces, se han multiplicado el número de paquetes falsos de la máquina del profesor Onliyú en la ciudad y el reguero de víctimas y muertos por su causa. Si Anarcoma había usado su cuerpo como arma, cae a su vez en brazos de XM2, el robot sexual creado por los hermanos Herr para encontrar la máquina. Dotado de una genitalidad exagerada, es un robot incansable, un arma de mercado capitalista del deseo. No es casualidad tampoco su fisonomía, la del *trade*, chulo u hombre rudo hipermasculinizado que tiene relaciones sexuales con otros hombres<sup>45</sup>. XM2 reúne en sí el carácter de arma de destrucción y de objeto de placer, adelantándose así a la noción de *cyborg* que realizara Donna Haraway en su manifiesto de 1985 para superar las jerarquías del binarismo tradicional de Occidente —el yo/el otro, mente/cuerpo, masculino/femenino, civilización/primitivismo (Haraway, 1991, p. 164). Haraway se imaginó un mundo sin género —«which is perhaps a world without genesis, but maybe also a world without end» (Haraway, 1991, p. 151)— por medio del motivo del *cyborg*, «a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction» (Haraway, 1991, p. 150). No obstante, en el caso de XM2, en principio un reflejo de Anarcoma como cuerpo «reconstruido», resulta su negativo como fuerza desestabilizante, violenta e incluso destructiva. Este cuerpo *cyborg*, dedicado a la no procreación viene a ser la plasmación del deseo de Anarcoma y otros que la persiguen, como la máquina del deseo del *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, en el que el deseo mismo es una máquina y su objeto es otra máquina conectada al mismo (Deleuze y Guattari, 2004, p. 28). En un nuevo giro, este hombre cis futurista, será objeto sexual y al mismo tiempo *homme fatal* para la protagonista.

Como hemos visto, esa transterritorialidad es de naturaleza frágil, ya que el espacio apropiado por lo *queer* es susceptible de ser reasimilado a la heteronormatividad. La espectacularización del cuerpo trans lo convierte en objeto de la mirada cis y de consumo. El Barrio Chino barcelonés había sido motivo de fascinación por las clases altas durante décadas, fascinación que ha pasado a las páginas de *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra, *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé o *Recuento* (1973) de Luis Goytisolo<sup>46</sup>. Los jóvenes burgueses se internan en las callejuelas húmedas en busca de un exotismo de lo marginal y lo grotesco que desembocaba a cierta hora en las Ramblas, como si recuperara simbólicamente su función

---

45 XM2 se asemeja especialmente a Kake, que aparece como protagonista de tiras de cómic en 1967 dentro del grupo de cuero (Ramakers, 2000, p. 139). El *mise en abyme* metaográfico sobre Tom of Finland continúa cuando la Caty, amigo «carroza» de Anarcoma le enseña su nueva adquisición de los libros del autor nórdico (Nazario, 2020, p. 40).

46 En opinión de Pijoaparte, Teresa se movía «un poco a la deriva por las Ramblas y el barrio chino», y advertía cómo «la universitaria escorbaba por el lado izquierdo, tendía naturalmente hacia la calle Escudellers y ciertos fondos populosos y heterogéneos» (Marsé, 1998, p. 254). En *Recuento*, el protagonista y sus amigos acudían a las calles que flanqueaban las Ramblas, bares como La Gran Bodega, donde «se reunían pequeños carteristas, chorizos, descuideros, confidentes» (Goytisolo, 1998, p. 57), con la emoción de estar transgrediendo una ley social y moral. Su curiosidad venía apoyada en la certeza de que en esos ambientes adquirirían «un conocimiento directo de la realidad, inmediato [...], la vida a flor de piel» (Goytisolo, 1998, p. 58).



urbanística de encauzar las lluvias torrenciales y las secreciones sociales de la ciudad<sup>47</sup>. La relación entre el mismo grupo de Nazario y Ocaña, que hacen su aparición en las páginas del cómic, con esos jóvenes privilegiados, aunque fueran también parte de la comunidad LGBT, como Terenci Moix o Colita, no era necesariamente fácil<sup>48</sup>. Para *Anarcoma*, el trayecto inverso hacia los barrios altos requería de ciertas condiciones. Al comienzo de la segunda parte, se produce un cambio de espacio. Ha muerto el «Conde de Tronogordo», un aristócrata gay y a su funeral en su «torre» modernista (Figura 4) acuden todos los chaperos de la ciudad, a los que se le paga diez mil pesetas por cabeza para hacer una gran fiesta en su honor.

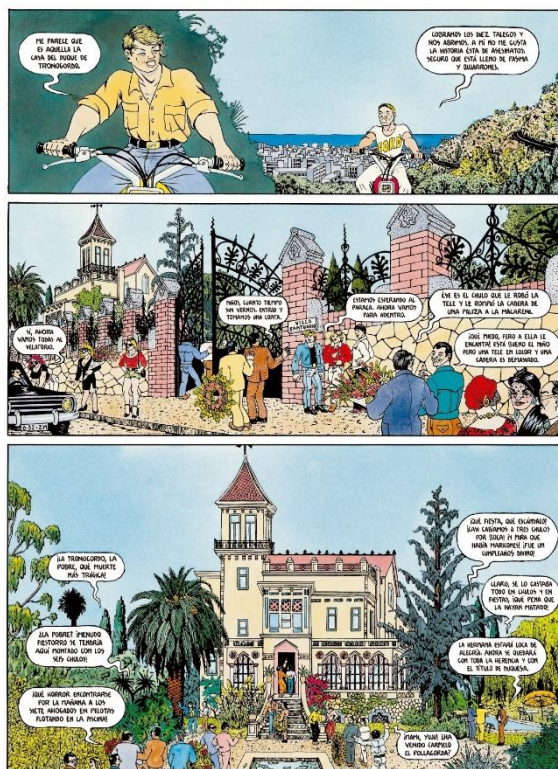


Figura 4. © Nazario, 1978 y 2017. © Ediciones La Cúpula, 2017.

El humor grotesco continúa cuando la última voluntad del finado es la de vestirlo con vestido de primera comunión, y la celebración desemboca en peleas, sexo y el ataúd cayendo al suelo (Nazario, 2020, p. 73). Los invitados son tolerados temporalmente en este espacio de privilegio, y en un contexto carnavalesco por lo que tienen de subversión de las formas tradicionales.

Sin embargo, un ejemplo más extremo de la fragilidad del derecho al espacio, a la ciudad, como diría Lefebvre, se encuentra al final de la segunda y última parte de *Anarcoma*, cuando la

47 Goytisolo lo describe como un carnaval del lumpen, con «los representantes de toda clase de vicios y desviaciones, crápulas, afeminados, toxicómanos, sadomasoquistas, alcohólicos, coprófagos, viragos, hermafroditas, tumultuosa concentración que un observador superficial [...] bien pudiera tomar por una manifestación o un mitin político» (Goytisolo, 1998, p. 314).

48 «Terenci nos invitaba a su casa, pero aunque sentía admiración tanto por Ocaña como por mí, siempre parecía, como pasaba con Colita, que vivíamos en niveles diferentes y que sus reinos estaban muy alejados de los nuestros» (Nazario, 2016, p. 58).

protagonista es convocada junto a otras trabajadoras sexuales en lo que cree ser una jornada normal. En realidad, se trata de una trampa del Conde Negro y la Santa Orden de San Reprimonio: sus miembros, vestidos como legionarios con la enseña del Corazón de Jesús, torturan salvajemente a diferentes personajes: gays, transgéneros, negros, etc. (Nazario, 2020, pp. 81-84). Su plan incluye la experimentación con cuerpos vivos, y especialmente el de Anarcoma, para crear «un ejército de zombis corderos de Dios y de la democracia» (Nazario, 2020, p. 107). Como parte de un relato *noir*, sigue el motivo de los centros del verdadero poder y delincuencia a gran escala fuera del centro de la ciudad, en un espacio idílico de clase alta, con gran alarde de tecnología. Sin embargo, el relato, salido de esos espacios de marginalidad y negociación con el poder del Barrio Chino, da un giro hacia el terror. Pese al aire festivo general del cómic, irreverente, apolítico, se podría pensar por no-militante, por su utopía de espacio *queer* de la primera parte de la serie, la fantasía de ciencia ficción iniciada con la máquina del profesor Onliyú y el robot XM2 evoluciona hacia la pesadilla, una transposición futurista de la represión de régimen franquista y de Ley de Peligrosidad Social.

Sin embargo, no resulta extraño que la serie terminara con ese tono postapocalíptico, con las víctimas heridas volviendo a pie a la ciudad y observando la gran explosión de la finca del Conde. *Anarcoma* era un recordatorio en clave contracultural y subversiva del presente, y también el recuerdo de un espacio urbano LGBT que iba desapareciendo. A la decadencia de esos locales de fiesta que habían aguantado décadas de vigilancia y control, pronto se uniría la incidencia de la heroína y la crisis del VIH. Además, el plan de la nueva Barcelona democrática iba a cambiar drásticamente su fisonomía. *Anarcoma* aparece justo en el cambio de paradigma de la planificación urbana en Barcelona. Tras los excesos especulativos del largo régimen dentro del régimen que fue la alcaldía de Porcioles (1957-1973), que habían dado lugar a las barriadas obreras y al deterioro del legado modernista de la ciudad, un año después de las primeras elecciones democráticas municipales, Oriol Bohigas llega al equipo de la alcaldía, y en 1983 se empiezan a inaugurar nuevos espacios públicos diseñados como plaça Sòller, plaça dels Països Catalans. Otros, como la Plaça Reial –donde vivían Nazario y Ocaña– o la plaça de la Mercè, son reformados. Y en otros casos se lleva a cabo una «monumentalización» con la colocación de esculturas de Tàpies, Miró o Xavier Corberó (Benach, 2004, p. 152). Hay por tanto un discurso urbano de renovación y reforma, antes de que se utilizara el término de gentrificación, y de recuperación simbólica con la historia y la cultura nacionales<sup>49</sup>. Según el mismo Bohigas en su libro declaración de intenciones, *Reconstrucció de Barcelona*, de 1985 se buscaban dos objetivos, el de crear un espacio de calidad y crear un punto de referencia que pudiera generar «transformaciones espontáneas» (cit. en Benach, 2004, p. 155). Esta finalidad contrasta con la mirada nostálgica de «hijos del barrio» como Vázquez Montalbán o Maruja Torres y de recién llegados como Nazario ante la pérdida de lo que entendían por autenticidad y un nuevo y más sutil plan de especulación, frente a un ejercicio de higiene social forzado. Uno de los objetivos principales de este ambicioso plan fue precisamente el Raval o Barrio Chino, considerado como barrio degradado, cuya transformación en área de atractivo cultural e histórico para una nueva clase media, media alta, reconocía el mismo alcalde Pascual Maragall, debía ser muy paulatino para evitar rechazo de los vecinos y al mismo tiempo que se viera como «proceso irreversible» (Benach, 2004, p. 156). Este nuevo contexto de

---

49 Un papel importante lo desempeñaron los parques y espacios verdes, que hablan de un esfuerzo por equiparar esta antigua urbe industrial a parámetros de calidad de vida similares a otras ciudades post-industriales y de servicios: «In quantitative terms, during the decade 1982-92, more than 200 hectares of park had been gained, largely thanks to the reconversion of former industrial spaces (as Fabré and Huertas, 1989, have shown), while during the 40 years of the Franco period only 70 hectares were created (Cáceres and Ferrer, 1993)» (Benach, 2004, p. 153).

desarrollo urbano y de cambio social es el que se observa en las novelas posteriores de Carvalho, en las que Barcelona se prepara para las Olimpiadas.

## Conclusiones

A pesar de su éxito, Nazario decidió no continuar la serie *Anarcoma*. Una razón fundamental se debía a que los lectores de *El Víbora* habían ido desapareciendo (Pérez del Solar, 2013, p. 308), a medida que la década avanzaba y la crisis del cómic adulto se iba ahondando. Al mismo tiempo, el mismo personaje de *Anarcoma* estaba siendo expulsada del discurso de la nueva ciudad preolímpica, una ciudad que, como proyecto de marca internacional, «limpiaba» los espacios marginales pero con ello eliminaba una parte importante de su historia reciente. De forma indirecta, quedaba su cómic como archivo y arqueología de una época rápidamente oculta por la postmodernidad presentista. La serie *Anarcoma*, como voz contracultural e irreverente, había alcanzado a un amplio público joven, más allá de la comunidad LGBT, para convertirse en una de las estrellas de *El Víbora*, escapando de la mirada heteronormativa que la espectacularizaba para desvelar con su mera presencia el envés *queer* de una ciudad en proceso de aprender a ser democrática. La reutilización de modelos culturales *noir* sin duda ayudó a establecer ese puente, pero no dejaba de ser una coartada para cartografiar una geografía marginal, marcada por la represión y la resistencia, en aras de desaparición, y para problematizar nociones de género e identidad de manera compleja. El cómic adulto de línea «chungu» señalaba sus posibilidades de representación, limitadas por un mercado que pronto se le hizo adverso.

## Referencias

Andrew, L. and Phelps, C. (2013). *Crime Fiction in the City: Capital Crimes*. University of Wales Press.

Argüelles, M. (2018). La voz de la infamia y la resistencia de los humillados: *Anarcoma*, como rastro de una ausencia. *Tebeosfera* 6.

[https://www.tebeosfera.com/documentos/la\\_voz\\_de\\_la\\_infamia\\_y\\_la\\_resistencia\\_de\\_los\\_humillados\\_anarcoma\\_como\\_rastro\\_de\\_una\\_ausencia.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/la_voz_de_la_infamia_y_la_resistencia_de_los_humillados_anarcoma_como_rastro_de_una_ausencia.html)

Aziz, J. (2012). *Transgressing Women: Space and the Body in Contemporary Noir Thrillers*. Cambridge Scholars.

Benach, N. (2004). Public spaces in Barcelona 1980–2000. En T. Marshall (ed), *Transforming Barcelona: The Renewal of a European Metropolis* (pp. 151-160). Routledge.

Benjamin, W. (1970). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (pp. 89-124). Monte Ávila editores.

Castellet, J. (ed.) (2001). *Nueve novísimos poetas españoles*. Península.

Colmeiro, J. F. y Vázquez Montalbán, M. (1995). ¿Qué pueden los intelectuales?. En J. F. Colmeiro (ed.), *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society* (pp. 149-153). Dartmouth College.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Anti-Oedipus*. Continuum.

Ferguson, P. (1994). The Flâneur On and Off the Streets of Paris. En K. Tester (ed.), *The Flâneur* (pp. 22-42). Routledge.

Gamman, L. (1988). Watching the Detectives: The Enigma of the Female Gaze. En L. Gamman and M. Marshment (eds), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* (pp. 8-26). The Women's Press.

- Garlinger, P. (2000). Dragging Spain into the 'Post-Franco' Era: Transvestism and National Identity in *Una mala noche la tiene cualquiera*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24 (2), 363-382.
- Goytisolo, L. (1998). *Antagonía I: Recuento*. Alfaguara.
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149-181). Routledge.
- Harrison, M. (2009). The Queer Spaces and Fluid Bodies of Nazario's *Anarcoma*. *Postmodern Culture: An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*, 19 (3). <https://muse-jhu-edu.proxy.library.umkc.edu/article/392214>
- Huard, G. (2021). *Los invertidos. Verdad, justicia y reparación para gais y transexuales bajo la dictadura franquista*. Icaria.
- Labrador Méndez, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal.
- Leary-Owhin, M. E. (2016). *Exploring the Production of Urban Space: Differential Space in Three Post-Industrial Cities*. Policy Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Blackwell.
- Marí, J. (2003). *Lecturas espectaculares: El cine en la novela española desde 1970*. Libertarias.
- Marsé, J. (1998). *Últimas tardes con Teresa*. Plaza y Janés.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales.
- Nazario. (2020). *Anarcoma. Obra gráfica completa*. Ediciones La Cúpula.
- Nazario. (2016). *La vida cotidiana del dibujante underground*. Anagrama.
- Pedrero, P. (2007). *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. Cátedra.
- Pérez del Solar, P. (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*. Iberoamericana Vervuert.
- Pérez-Sánchez, G. (2007). *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La Movida*. SUNY.
- Piglia, R. (2005). *El último lector*. Anagrama.
- Praz, M. (1965). *The Romantic Agony*. Meridian Books.
- Ramakers, M. (2000). *Dirty Pictures. Tom of Finland, Masculinity, and Homosexuality*. St. Martin's.
- Rojas Herra, L. A. (2021). Trans-Urbanismo: economía cuir afectiva en el trabajo sexual por mujeres trans en los años 80 en San José, Costa Rica. *Cuadernos del CILHA*, 34, 1-31.
- Schweitzer, D. (2019). *L.A. Private Eyes*. Rutgers University Press.
- Soja, E. W. (2000). *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Blackwell.
- Vilarós, T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Siglo XXI.



## L'espace urbain chez Rodrigo Sorogoyen : un décadrage politique du regard

Urban Space in Sorogoyen cinema: a Political Deframing of the Gaze

**Natacha LEVET**

Université de Limoges

Espaces Humains et Interactions Culturelles

Natacha Levet est enseignante-chercheuse en littérature française à l'Université de Limoges. Ses recherches portent sur la fiction criminelle, plus spécifiquement le roman noir français contemporain et sur ses déclinaisons médiatiques. Elle s'intéresse plus particulièrement à la socio-poétique du genre, en lien avec les questions de légitimation, de traduction et de diffusion. Ses travaux portent également sur la circulation des fictions criminelles en Europe du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle.

[natacha.levet@unilim.fr](mailto:natacha.levet@unilim.fr)

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1202>

DOI : 10.25965/flamme.1202

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---

**Résumé :** La production de Rodrigo Sorogoyen investit l'espace urbain madrilène dans un cinéma de genre – le néo-noir espagnol – qui en fait non seulement un terrain d'exploration de la criminalité contemporaine mais aussi une métonymie des dysfonctionnements sociaux et politiques de l'Espagne. Le réalisateur use de la tension entre cadrages et décadrages pour déplacer l'attention du spectateur, et charger l'intrigue criminelle de ses films d'une analyse politique, les deux se rejoignant finalement dans le cadre urbain de la caméra. Trois films ou séries seront le support de cette étude : *Que Dios nos perdone*, *El Reino*, deux longs-métrages, et *Antidisturbios*, série en six épisodes.

**Mots clés :** fictions criminelles, cinéma néo-noir, Espagne, espace urbain, politique

**Resumen:** La producción de Rodrigo Sorogoyen se apropia del espacio urbano madrileño en un cine de género –el *neonoir* español– que lo enfoca no solo como un campo de exploración de la criminalidad contemporánea sino también como una metonimia de los disfuncionamientos sociales y políticos de España. El director se vale de la tensión entre encuadre y desencuadre para desplazar la atención del espectador e inyectar en la intriga criminal de sus cintas un análisis político, ya que ambas dimensiones acaban reuniéndose en el campo urbano de la cámara. Tres películas o series servirán de soporte a este estudio: *Que Dios nos perdone*, *El Reino*, dos largometrajes, y *Antidisturbios*, serie de seis capítulos.

**Palabras clave:** ficciones criminales, cine neonoir, España, espacio urbano, político

**Abstract:** Rodrigo Sorogoyen's production invests Madrid's urban space in a genre cinema –Spanish *neo-noir*– which makes it not only a field for the exploration of contemporary crime but also a metonymy for the social and political dysfunctions of Spain. Sorogoyen uses the tension between framing and unframing to shift the viewer's attention, and to invest the criminal plot of his films with a political analysis, the two finally coming together in the urban setting of the camera. Three films or series will support this study: *Que Dios nos perdone*, *El Reino*, two feature films, and *Antidisturbios*, a six-part series.

**Keywords:** crime fiction, Neo-*noir*, Spain, urban space, politics

## Introduction

Le XXI<sup>e</sup> siècle a vu émerger une nouvelle génération de cinéastes en Espagne et une manière renouvelée d'investir le genre cinématographique du *thriller* et du film noir, deux formes qui s'hybrident dans des films qui explorent la réalité sociale, politique, économique de l'Espagne et qui sont qualifiés de « néo-noirs ». Des réalisateurs comme Alberto Rodríguez, Raúl Arévalo,

Oriol Paulo ou bien encore Rodrigo Sorogoyen, manifestent à la fois leur maîtrise des codes cinématographiques internationaux, notamment étatsuniens, et leur capacité à mettre ces codes à distance en explorant différents espaces de l'Espagne contemporaine, parmi lesquels l'espace urbain. On pourrait y voir le juste tribut payé à une forme de fiction criminelle qui de longue date a pris la ville comme cadre, mais ici, cette dernière n'est pas seulement un élément générique convenu et doté de sa propre mythologie cinématographique, selon un modèle hérité du film noir américain (Esquenazi, 2012 ; Tadié, 2006). L'espace urbain y est redevenu un élément diégétique qui se déploie dans l'espace filmique à travers une grammaire cinématographique renouvelée, investie de significations sociales, historiques et politiques. Barcelone continue d'occuper une place de choix dans le néo-noir espagnol, comme dans le domaine littéraire, mais Rodrigo Sorogoyen fait un choix différent, en situant ses intrigues urbaines à Madrid, ville où il est né et a étudié le cinéma à l'ECAM (École de Cinéma et d'Audiovisuel de la Communauté de Madrid<sup>50</sup>). Pourtant, ce cadre n'est pas seulement le résultat d'une affinité personnelle : Madrid est le siège du pouvoir en Espagne, la capitale du pays, et la ville la plus peuplée d'Espagne. Or, la ville est dans plusieurs de ses œuvres un terrain d'exploration de la criminalité contemporaine, mais aussi et surtout un lieu central, géographiquement et politiquement. Madrid offre un espace urbain polymorphe qui, dans ses différentes déclinaisons, est un marqueur social, caractérise les personnages et imprime leurs actes. Ainsi, ce n'est pas seulement le théâtre urbain du crime, c'est un espace qui concentre les dysfonctionnements de la société espagnole et de l'économie de marché. Au sein de cet espace, le réalisateur opère évidemment des cadrages, au sens où il porte l'attention, par la caméra, sur des lieux précis, métonymiques de l'espace social et d'une question politique, et il opère aussi des décadrages, parce qu'il amène le spectateur à déporter son regard vers l'arrière-plan – cinématographique et politique, ou vers un hors-cadre urbain qui se superpose à l'intrigue criminelle et dévoile les enjeux politiques du film. Sorogoyen joue volontiers d'une tension entre le cadre et le hors-cadre, par un travail sur l'enchaînement des plans et le son, et il les fait dialoguer pour construire le récit et ses significations politiques.

Trois œuvres de Rodrigo Sorogoyen seront abordées ici et ont été retenues à la fois pour leur appartenance au genre de la fiction criminelle et pour leur cadre urbain – madrilène. *Que Dios nos perdone* est le troisième long métrage du réalisateur, qui le propulse en 2016 vers la reconnaissance internationale en étant sélectionné au Festival de Cannes. Madrid y est le théâtre d'une série de viols et de meurtres particulièrement brutaux dont sont victimes des femmes âgées et qui font l'objet d'une enquête menée par Javier Alfaro et Luis Velarde, deux officiers de police que tout oppose. *El Reino*, réalisé en 2018, relate la chute de Manuel López Vidal, un cadre du parti au pouvoir que tout désignait comme le successeur du Président du Conseil régional. Ce *thriller* politique aborde la question de la corruption politique et de l'amoralité d'un système tout entier. Enfin, la mini-série en six épisodes *Antidisturbios*, diffusée en 2020, s'attache aux pas d'une brigade anti-émeute mise en cause dans la mort d'un jeune homme lors d'une expulsion et à l'enquête de l'agente des affaires internes qui suit, avec des collègues, cette affaire. Sorogoyen y poursuit son exploration du politique, de la corruption et des dysfonctionnements de la société espagnole.

## 1. Des personnages liés au cadre urbain

Les personnages de Rodrigo Sorogoyen ne sont en aucun cas des marginaux, bien au contraire : ils sont parfaitement insérés dans la société et dans un milieu professionnel, et leur statut social est lié à la Cité, à l'espace urbain et social. Pourtant, ils sont aussi des individus qui se caractérisent par une tendance à dépasser les limites au fil du récit. Le réalisateur va user du

---

50 *Escuela de Cinematografía del Audiovisual de la Comunidad de Madrid.*

cadrage pour signifier visuellement cette aptitude à entrer dans les cadres symboliques et professionnels qui leur sont assignés, ou pour montrer leur rejet hors-cadre, lorsque la chute s'amorce.

### ● Entre cadre social et cadrage générique

Les deux enquêteurs de *Que Dios nos perdone* sont des officiers de police rattachés à la Crime, la Brigade criminelle : leur statut leur confère une forme d'autorité dans la cité madrilène, dont ils usent parfois sans retenue. Dans *El Reino*, la fonction de Manuel n'est pas explicitement mentionnée mais il est de toute évidence l'un des cadres régionaux du parti politique au pouvoir, qui doit être propulsé sans tarder à la tête du Conseil régional. Son implication dans diverses affaires montre qu'il a un pouvoir manifeste dans la gestion de la Ville et de la Région. Enfin, dans *Antidisturbios*, il faut distinguer deux groupes de personnages qui cependant sont à leur manière des forces agissantes au sein de Madrid : Laia Urquijo est une enquêtrice des affaires internes, qui gère aussi bien des questions de contraventions que des affaires de plus grande envergure ; les membres de la brigade d'intervention sont quant à eux des agents représentant la force et l'autorité dans la ville. Comme le dit l'un d'entre eux, Diego López, leur mission est de « faire en sorte que les choses aillent mieux et d'être utiles ».

Mais il y a plus que cette simple et apparente fonction ou intégration sociale à la Cité, comme le montrent les plans d'ouverture ou de présentation des personnages dans les trois œuvres. *El Reino* s'ouvre ainsi sur un plan large, une vue sur l'océan et une plage – nous ne sommes donc pas à Madrid. Un personnage apparaît rapidement dans le cadre, sur la gauche, et il semble peu à sa place dans ce décor ensoleillé et maritime : en costume, un téléphone portable à l'oreille, il ne tarde pas à raccrocher et à se mettre en mouvement. La caméra le suit, de plus en plus vite à mesure que son pas s'accélère, avec à la fois un travelling latéral et un zoom avant. Le regard du spectateur le suit de près alors que l'homme rejoint énergiquement une table d'amis. Ce n'est qu'au bout de deux minutes que nous avons le premier plan de face de ce personnage, Manuel. Le spectateur ignore presque tout de lui, mais par ces deux minutes et le travail du cadrage et du mouvement de caméra, il comprend qu'il s'agit d'un homme de décision, de pouvoir, déplacé le temps d'un repas de son espace habituel, urbain et politique : un homme pressé, en somme, à tous égards. Laia Urquijo, enquêtrice des affaires internes, est, dans la scène d'ouverture d'*Antidisturbios*, saisie hors de son contexte professionnel : l'introduisant dans une scène d'intimité familiale, sans la présenter, le premier plan du premier épisode est un plan rapproché de trente-deux secondes sur le personnage, alors qu'elle joue à un jeu de société avec ses parents et son frère, qui restent d'abord hors-cadre. Cette scène paisible devient en quelques secondes une scène de dispute. Cette tension entre le père et sa fille, qui accuse le premier d'avoir triché, permet une première caractérisation de Laia : entière et obstinée, elle attend des autres une intégrité morale avec laquelle elle ne transige pas. Cet élément de caractérisation du personnage revêt une valeur programmatique car Laia sera celle qui, contre vents et marées, traquera la « triche », la corruption, les infractions aux règles. La relative longueur du plan, le cadrage serré sur la jeune femme, tout concourt à indiquer qu'elle sera dans la série un personnage essentiel, alors qu'elle ne reviendra dans le champ et dans l'intrigue – et c'est seulement alors que nous saurons qui elle est – que trente minutes plus tard dans l'épisode. Génériquement, elle semble reprendre le motif du héros seul contre tous, capable de faire vaciller un système par la force de sa volonté et sa rigueur morale. Femme de dossiers plus qu'officier de terrain, elle s'inscrit dans la longue lignée, fictionnelle ou non mais prenant place dans les représentations collectives, des Elliot Ness, Joseph Turner alias Condor, Woodward et Bernstein. Enfin, dans *Que Dios nos perdone*, si Velarde est introduit par une scène muette d'intimité (il se recueille devant la tombe de sa mère), son équipier Javier Alfaro fait une apparition surprenante : des images de vidéo-surveillance, prises dans le commissariat

même, montrent la vie ordinaire du service, avant que, au bout de dix secondes, ne surgisse dans le champ un corps manifestement jeté au sol par un individu, qui s'acharne ensuite sur sa victime. Telle est la première apparition de Javier, que ses collègues ont du mal à maîtriser. Le plan suivant est un plan rapproché sur le visage de Javier, confronté par un supérieur à ces images. Là encore, la scène vaut pour caractérisation du personnage : Alfaro est impulsif, violent et tourmenté. Un tel motif peut sembler stéréotypé : le polar fourmille de personnages de policiers prompts à frapper. Le personnage de Javier est « cadré » génériquement, inscrit lui aussi dans une lignée de personnages codés.

Dans ces trois apparitions de personnages, plusieurs traits de la réalisation de Sorogoyen sont présents. Il y manifeste son goût des plans rapprochés, qui cadrent de très près les personnages, de face ou de dos, et des scènes d'introduction qui caractérisent les êtres sans nous dévoiler grand-chose de leur identité ou statut. Homme de pouvoir (Manuel), agente intègre et obstinée (Laia) ou flic *borderline* (Javier), tout est suggéré par le cadrage et le mouvement – ou la fixité – de la caméra. Par ailleurs, Sorogoyen pose ainsi le cadre générique de ses films ou de la série : *thriller* politique tout en rapidité, nervosité (*El Reino*), polar teinté de noir avec son dur-à-cuire en butte à sa hiérarchie (*Que Dios nos perdone*), polar très tendu aux relations conflictuelles (*Antidisturbios*). Il est intéressant de noter que ces personnages sont présentés dans des situations de tension : certes, elle est peu perceptible dans *El Reino*, même s'il est raisonnable de penser que le personnage s'est éloigné pour une conversation téléphonique importante. Mais dans les deux autres œuvres, les personnages de Laia et d'Alfaro sont présentés dans des situations conflictuelles, dans leur (in)capacité à générer ou affronter le conflit. Dans les deux cas, situation professionnelle pour Alfaro, familiale pour Laia, les protagonistes apparaissent comme aptes à franchir les limites de la bienséance sociale. Cette capacité à « sortir des cadres » va trouver un écho dans le travail du cinéaste sur les cadrages.

### ● Des personnages entre cadre et hors-cadre

Dans chacune des trois œuvres, les protagonistes vont être poussés, symboliquement et visuellement, hors-cadre. Laia en fait plusieurs fois l'expérience dans *Antidisturbios*, jusqu'à basculer hors du cadre de ses missions et même de son éthique. Dans cette œuvre noire et politique, l'enquête sur la responsabilité de la brigade dans la mort du jeune homme va sortir du cadre attendu : c'est une affaire de corruption sur fonds de malversations immobilières qui est peu à peu exhumée par Laia, au lieu d'une simple présomption de violences policières. Son obstination est à la fois une qualité et un problème : elle l'amène à enquêter malgré le veto de son supérieur direct, Moreno, à constituer un dossier où elle court-circuite ce dernier, et ce faisant, compromet l'enquête d'envergure menée depuis trois ans par un juge, avec la collaboration de Moreno. Au nom des valeurs qui l'animent, Laia outrepassa donc ses fonctions, brise les règles : elle est hors-cadre. Et à l'enquête première – y a-t-il eu usage démesuré de la force ? – s'ajoute une autre affaire, qui reste d'abord hors-cadre, celle des malversations immobilières.

Mais Sorogoyen n'entend pas céder à la facilité, qui consisterait à faire de Laia une version féminine du chevalier blanc qui, seul contre tous, défait la corruption et les « méchants ». Tout d'abord, par un retournement de situation, Sorogoyen et Peña, coscénaristes, entreprennent de faire tomber les masques (la complicité de Diana, supérieure de Laia et de Moreno, la fausse passivité de Moreno). Ensuite, ils font sortir Laia des cadres par deux fois : dans un premier temps en lui faisant intégrer la commission spéciale pour enquêter aux côtés de Moreno, dans un second temps en la contraignant à pactiser avec Revilla, donc les corrupteurs, pour faire chuter les institutionnels et policiers corrompus. Dans *Que Dios nos perdone*, les deux enquêteurs, Alfaro et Velarde, vont eux aussi être poussés hors des limites de leurs fonctions : après une poursuite du suspect dans les rues de Madrid et un incident dans le métro, ils sont



dessais de l'affaire. Cependant, alors qu'un nouveau meurtre est commis, Velarde est réintégré dans l'enquête officieusement, puis Alfaro. Dans les deux œuvres, les enquêteurs agissent donc hors-cadre. Mais c'est surtout dans *El Reino* que le cadre symbolique rencontre le travail sur le cadrage de Sorogoyen. Ce film relate une chute, la chute du poulain du parti, un homme à qui tout semble réussir. Il est de tous les plans ou presque, occupe le champ en homme de pouvoir. Manuel va pourtant rapidement être mis en cause et avant d'être poursuivi en justice, il est répudié par les siens. Alors qu'une réunion importante doit se tenir, où il sera notamment question du budget, Manuel, non invité, s'installe à la table. Il en est d'abord chassé par un collègue dont c'est, dit-il, la place. Le plan embrasse l'ensemble des personnages, au nombre de huit. Manuel se lève et part chercher une autre chaise : il sort alors du cadre avant d'y revenir, sans que sa présence soit souhaitée. De même, un peu plus tard, Manuel s'efforcera de parler à l'un des nouveaux décideurs du parti, Alvarado, qu'il suit dans la rue. Dans ce plan large, avec travelling latéral, Alvarado refuse de s'arrêter quand Manuel l'interpelle (59'26), et ce n'est que lorsqu'il consent à s'arrêter que le plan devient fixe et que Manuel entre dans le champ (59'35). C'est la disgrâce du personnage de Manuel qui est affirmée dans cette présence/absence du cadre. La scène finale, l'affrontement avec la journaliste devant les caméras, semble pourtant marquer son retour dans le jeu (politique). La scène se compose en effet d'une série de champs et de contre-champs des plus classiques, soulignant l'affrontement. Manuel croit tenir le moment de son retour sur le devant de la scène grâce aux révélations qu'il va pouvoir faire devant les citoyens, documents à l'appui, mais il se retrouve violemment mis en cause, dans son positionnement éthique, par la journaliste. La fin est abrupte, puisque le film se clôt sans que les documents soient montrés, sans même que Manuel ne réponde à la question : « Avez-vous pensé, ne serait-ce qu'une seconde, pendant ces années, à ce que vous faisiez ? » Après un plan rapproché de quatre secondes sur le visage de Manuel, le film se termine dans le silence, avec un plan rapproché du visage de la journaliste. Le retour dans le cadre de Manuel n'a rien de triomphal, il est une mise en accusation définitive, non celle de la justice mais celle de la presse, et partant, peut-être, de la société civile espagnole. Le retour dans les médias vaut – probablement – pour expulsion définitive du cadre de la Cité, du cadre politique.

### ● L'espace urbain comme cadre générique

Par ailleurs, Sorogoyen s'attache à utiliser les espaces urbains pour caractériser génériquement ses œuvres. Les trois, on l'a dit, se déroulent à Madrid, majoritairement. Alors que *Que Dios nos perdone* est sans doute le plus conforme aux codes du polar cinématographique (par la thématique du tueur en série, la structure de l'enquête, les personnages au premier rang desquels le duo d'enquêteurs mal assortis), c'est le film qui exploite le moins l'espace urbain en tant qu'espace public, somme toute peu présent dans le cadre, avec peu de scènes en extérieur. Madrid y est cependant perçue comme une ville d'oppositions, entre les quartiers aisés où les vieilles dames ou les cadres du clergé ont les moyens de s'attacher les services d'une domestique philippine (ce qui les met à l'abri du tueur), et le centre de Madrid, en pleine transformation mais encore populaire. Le cadrage générique se fait essentiellement par des lieux en intérieur, des lieux de travail et d'intimité, les deux se mêlant parfois. En effet, les enquêteurs, hommes de terrain, restent peu au commissariat : ils sont sur les scènes de crime, dans des immeubles du Vieux Madrid, espaces d'exercice professionnel pour eux, espaces d'intimité pour les victimes, sur des lieux annexes (la cafétéria où se retrouvent les vieilles dames, l'Église), ou chez eux. Javier est saisi dans une intimité familiale compliquée, Luis dans la solitude de son appartement. Somme toute, les personnages font l'essentiel de leur travail hors cadre professionnel : dans les cafés, notamment, lieux masculins récurrents chez Sorogoyen, chez Velarde après leur éviction officielle de l'enquête. Ainsi, si l'espace urbain est présent, il l'est de façon métonymique et symbolique. Le centre populaire de Madrid en voie de disparition fait l'objet d'un discours politique, qui décadre le propos du film. Lorsque

Sorogoyen filme ses personnages dans les rues de Madrid, c'est plutôt pour montrer leur insertion – ou leur non-insertion – dans l'espace urbain et au sein de la population. Sans surprise, Javier Alfaro, homme de terrain dans *Que Dios nos perdone*, est à l'aise dans les rues de Madrid, familier de ces quartiers et des groupes sociaux qui les habitent : on le voit ainsi échanger avec bonhommie et familiarité avec des prostituées. Cette complicité rappelle des personnages comme Pepe Carvalho dans les romans de Manuel Vázquez Montalbán, et au-delà de l'Espagne, celle de Fabio Montale avec les habitants des quartiers populaires de Marseille. Dans *El Reino*, Manuel est rarement dans les rues de Madrid : faut-il y voir une déconnexion avec les réalités de la Cité qu'il administre en tant que cadre du parti ? De fait, il fréquente les lieux de pouvoir ou ceux où se prennent, hors-cadre officiel, les décisions, où se nouent les complicités et les affiliations : restaurants, cafés, lieux de prise de parole. Les espaces urbains sont ici ceux d'un *thriller* politique : la topographie est pour ainsi dire anonyme, interchangeable.

Sorogoyen s'empare également, en particulier dans *El Reino*, d'espaces urbains appartenant à la mythologie du polar cinématographique. Il use alors du cadre et du hors-cadre pour le cadrage générique des scènes. Certains lieux sont particulièrement intéressants : les bureaux que visite Manuel la nuit, pour s'emparer de documents compromettants ; le parking souterrain ; la station-service, qui est ici un cas-limite. Sentant la nécessité de se protéger, Manuel s'introduit de nuit dans les bureaux qu'il fréquente tous les jours, afin de dérober des documents sensibles à la trésorerie. Sorogoyen se souvient ici des ambiances de films noirs de l'âge d'or hollywoodien, quand des cinéastes – pour beaucoup immigrés d'Europe dans l'entre-deux guerres – jouaient des contrastes entre ombres et lumières, influencés par l'esthétique expressionniste. Il compose ainsi un plan en clair-obscur, quasiment en bichromie, ce qui rappelle la sobriété du noir et blanc des films noirs. Les stores ont beau être, conformément aux choix d'ameublement contemporains, des stores à lamelles verticales, ils rappellent bel et bien les stores vénitiens des bureaux des privés des années 1940, dont l'ombre portée sur le mur, face au rectangle clair de la fenêtre, accentue la composition géométrique du plan. Le personnage entre alors dans le cadre et se dirige vers la lampe : son ombre portée le projette sur des lignes verticales qui évoquent les barreaux d'une prison.



Figure 1. Un plan de film noir.  
R. Sorogoyen, *El Reino*, 39:59.

Quelques minutes plus tard, *El Reino* s'empare d'un autre lieu emblématique des films noirs, plus tardifs, un lieu anxigène dans le cinéma des années 1970 et 1980 : le parking souterrain (Socquet, 2018). Les parkings publics, souterrains ou non d'ailleurs, sont des lieux anonymes et discrets, où les criminels et délinquants peuvent échanger dans l'espace protégé de leur véhicule, ou se livrer à des agressions. Le spectateur s'attend donc à une scène intense lorsque

Manuel s'engage dans le parking pour rejoindre sa voiture : la caméra est au plus près du personnage, juste derrière lui, mais à ce premier plan se superpose la profondeur de champ, et toute l'attention du spectateur est tendue vers l'arrière-plan et vers le hors-cadre, sur la gauche, d'où pourrait surgir le danger. En réalité, Sorogoyen « déçoit » cette attente, joue avec les codes du polar qu'il reprend pour les mettre à distance.

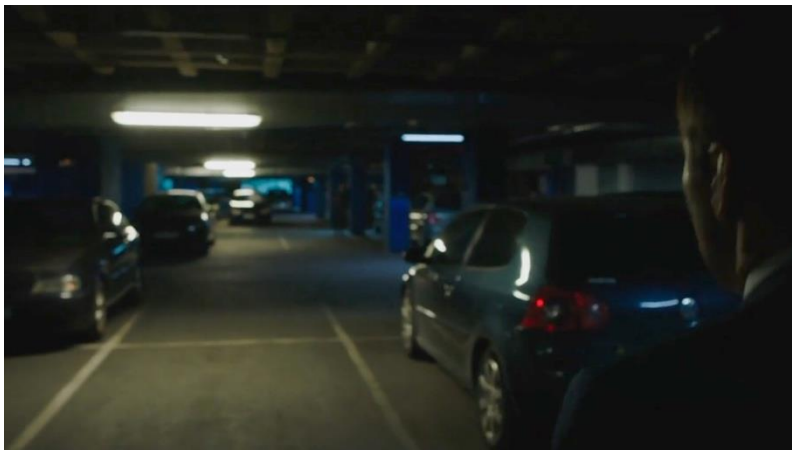


Figure 2. Les codes du polar.  
R. Sorogoyen, *El Reino*, 44:06.

Enfin, un autre lieu est intéressant dans ce jeu avec les codes mais c'est un cas-limite puisqu'à proprement parler, il ne s'agit pas spécifiquement d'un lieu urbain. La station-service dans laquelle Manuel s'arrête à la demande de Fernando, l'avocat, ne se situe pas en ville mais elle représente un de ces lieux périphériques attachés à la modernité urbaine et à la civilisation de l'automobile, ou de ces non-lieux, espaces anonymes, qui ne sont, comme le dit l'anthropologue Marc Augé (1992), ni identitaires, ni relationnels, ni même historiques : à l'égal des voies rapides, des chambres d'hôtel (présentes dans le film), la station-service est un espace de transit et d'anonymat, où Manuel n'est personne et où tout peut lui arriver. Le plan large embrasse un lieu désert, où Fernando semble purement et simplement disparaître. Sorogoyen compose un plan esthétisé de la station-service, la nuit, avec ses lumières et ses néons : ici, autant que cinématographique, la référence semble picturale et photographique. Edward Hopper a peint à plusieurs reprises des stations-services de jour ou de nuit, et les codes chromatiques de Sorogoyen en sont l'écho, le rouge en particulier. Ces tableaux ont d'ailleurs été maintes fois revisités, notamment par David LaChapelle lors d'une exposition photographique intitulée *Gas Stations*<sup>51</sup>, ou par le cinéaste Wim Wenders, qui donne vie à ces tableaux dans *Two or Three Things I Know about Edward Hopper*<sup>52</sup>, réalisé à l'occasion de l'exposition consacrée à Edward Hopper qui s'est tenue à la Fondation Beyeler (Suisse) en 2020. Sorogoyen reprend plus largement une iconographie nocturne de la station-service fréquente dans l'art et dans la photographie, comme en témoigne la présence de ce type de représentation dans les banques de données d'images. Il en reprend les traits : scène nocturne, plan large, présence humaine limitée ou nulle, utilisation des néons, récurrence de la couleur rouge.

51 LaChapelle David, *Gas Stations*, Edward Hopper House, New York, Edward Hopper House Museum and Study Center, 9 juillet–11 septembre 2016.

52 Wenders Wim, *Two or Three Things I Know about Edward Hopper*, Riehen/Bâle, Fondation Beyeler, Exposition Edward Hopper, 26 janvier – 20 septembre 2020.



Figure 3. La station-service.  
R. Sorogoyen, *El Reino*, 1:49:24.

Ce plan est remarquable, précisément parce qu'il est un plan large, et par son esthétisme. Il semble bien résulter d'une volonté de cadrer génériquement l'espace filmé, de créer une atmosphère de polar.

Le réalisateur va explorer cet espace : le personnage, inquiet de ne pas voir revenir son comparse, part à sa recherche dans la boutique-café de la station-service. Ne trouvant pas Fernando, il commande un café au comptoir. Alors que nul véhicule ne s'est fait entendre, un individu entre à son tour. Ici, Sorogoyen instille une atmosphère de danger qui repose sur le hors-cadre. Il choisit en effet un plan rapproché qui montre, au premier plan, Manuel tourner la tête vers l'entrée, alerté par le bruit, en arrière-plan, le même mouvement de l'employé présent dans le cadre.



Figure 4. Hors-cadre et danger.  
R. Sorogoyen, *El Reino*, 1:50:58.

Dans la suite de la scène, l'impression de danger imminent sera soulignée par ce travail sur le hors-cadre : l'individu sera donné à voir brièvement, mais surtout à entendre, comme une présente menaçante.

Ici, Rodrigo Sorogoyen se livre à un jeu de conformité ou d'écart avec les codes du film noir des années 1940 ou du polar des années 1970 et 1980. Cependant, à ce jeu de références se superpose une dimension politique qui va en partie reposer sur la tension entre le cadre et le hors-cadre.

## 2. Décadrer l'attention et le propos : un (dé)cadrage politique de l'urbain

Madrid est le centre du pouvoir en Espagne et le lieu des tensions de la société espagnole contemporaine. Sorogoyen privilégie toujours les espaces précisément délimités, les lieux métonymiques de l'action et de la société, et lorsqu'il filme en extérieur, il intègre au cadre des éléments qui vont décentrer l'attention du spectateur de l'intrigue, pour investir l'action d'une dimension politique.

### ● Espace urbain et métonymie politique

Dans le choix des espaces urbains, Sorogoyen affectionne donc peu les plans larges, qui embrasseraient la cité madrilène dans des vues surplombantes. Au contraire, il resserre le cadre sur des lieux précis, emblématiques des bouleversements sociaux et politiques, ou fait le choix de lieux métonymiques. Ainsi, dans *Antidisturbios*, le fourgon de la brigade au cœur de la série vaut pour métonymie de la société espagnole ou madrilène, de ses tensions. Lieu de cohésion avant et après les interventions, il est aussi le lieu des affrontements entre ces hommes au bord de la rupture. Les cafés et les restaurants sont un autre espace métonymique, où se nouent et se dénouent les tensions : *El Reino* s'ouvre sur un repas qui scelle la complicité des hommes et femmes politiques à un moment où le triomphe de Manuel semble assuré. *Antidisturbios* propose deux scènes de repas très importantes : la scène d'ouverture du premier épisode, qui vaut pour caractérisation du personnage de Laia, et la scène de repas entre les membres de la brigade reconstituée pour l'occasion (le jeune Rubén a été licencié), filmée en un long plan-séquence dans l'épisode final (14'45-30'28), d'une durée de près de seize minutes. La complexité des personnalités de ces hommes et de leurs relations s'y exprime, de l'amour fraternel à la tension virile qui peut aller jusqu'à la violence physique. Les cafés sont un autre lieu récurrent du cinéma de Sorogoyen : cafés populaires pour les policiers de *Que Dios nos perdone* et *Antidisturbios*, bars de luxe pour les hommes politiques dans *El Reino*. Les enjeux sont les mêmes, sceller des alliances, sonder les partenaires, prendre la mesure des ennemis. Dans tous les cas, ces espaces clos, cafés, fourgons, sont percutés par la violence du monde extérieur.

Si les plans larges sont peu nombreux, ils sont néanmoins présents et composés dans les moindres détails. *Que Dios nos perdone* s'ouvre d'ailleurs sur un plan large, en légère plongée sur la Puerta del Sol et la statue équestre de Charles III d'Espagne. Si ce choix a le mérite de situer l'action de manière reconnaissable, il revêt une signification qui va au-delà de la dimension référentielle, comme le montre un examen plus attentif des éléments présents dans le cadre. En effet, la place est filmée alors que des équipes de nettoyage sont à l'œuvre, balayant d'un jet d'eau puissant les nombreux débris qui jonchent le sol. La scène semble anodine mais retient l'attention en même temps que s'amorce un déplacement latéral : ce qui était alors resté dans le hors-cadre donne une autre signification au plan. Le film ne prend pas simplement place à Madrid, lieu touristique dont la Puerta del Sol est un emblème : ce que les équipes nettoient, ce sont les traces laissées par un rassemblement qui a nécessité la mobilisation de la police, comme le révèle bientôt la présence d'un véhicule de police resté hors champ, à droite du cadre. Au moment où ce véhicule démarre pour quitter le cadre, arrivent par la droite deux femmes, qui tiennent des banderoles repliées de manifestations. Ce n'est donc pas n'importe quel rassemblement qui est suggéré ici, mais une manifestation, ce n'est pas seulement une ville et une place qui attirent les touristes mais une Cité en proie à des tensions sociales. Si le regard est d'abord porté sur la statue, sur les éléments qui permettent d'identifier un lieu connu de Madrid, tout se passe comme si cet élément profilmique n'était qu'un leurre, l'attention du spectateur étant rapidement portée vers les éléments en mouvement dans le cadre et qui permettent de construire un autre sens, de poser un enjeu politique au film. Sorogoyen poursuivra ce travail sur le hors-cadre urbain dans *Que Dios nos perdone* lors de la poursuite

qui intervient vers la moitié du film. Les deux enquêteurs arrivent dans un immeuble où le tueur vient de suivre l'une de ses proies et le dérangent dans ses desseins criminels. L'homme, après avoir frappé Velarde, s'enfuit, poursuivi par les deux hommes dans des rues bondées à l'occasion des Journées Mondiales de la Jeunesse (JMJ) et de la venue du pape. Dans cette scène d'extrême tension narrative, en lien direct avec l'intrigue criminelle, réapparaissent les enjeux politiques du film, dans une tension entre le cadre et le hors-cadre, entre le premier et le second plan, avec un travail sur les cadrages et les plans successifs ainsi que sur le son, avec une musique qui souligne la tension, sans que les bruits de la rue – et de la foule – soient supprimés ou assourdis. La caméra suit principalement Alfaro, qui heurte dans sa course des personnes elles-mêmes en mouvement, parfois en train de courir, sans qu'il soit possible d'abord de savoir pourquoi. Les plans épousent brièvement le point de vue d'Alfaro, reproduisant en caméra subjective sa désorientation alors qu'il cherche du regard l'homme en fuite, qui n'apparaît que brièvement dans le cadre. C'est au tour de Velarde d'entrer dans le champ et comme pour Alfaro, les plans moyens ou rapprochés cadrent le policier de face, de côté, de dos, accentuant la confusion de la scène. À ce moment précis, le suspect en fuite ne réapparaît plus dans le cadre : il a échappé à ses poursuivants qui vont pourtant tenter de le retrouver dans le métro, dans une scène qui leur vaudra d'être écartés de l'affaire. Tout au long de la scène, alors que la tension narrative est *a priori* orientée sur cette poursuite, le réalisateur fait des choix de cadrage qui non seulement exposent les raisons de la difficulté de la recherche, mais déplacent l'intérêt du spectateur vers les manifestations et le sens de leur présence dans le cadre. La foule est un obstacle pour Alfaro et Velarde, et ici aussi, le profilmique, résultat d'une prise de vue quasi-documentaire, restitue la violence à l'œuvre dans les rues de Madrid et retient tout autant l'attention que la poursuite.

### ● **Violences urbaines, violences politiques : décadrages**

Évoquant *Que Dios nos perdone* quelques années après sa réalisation, Rodrigo Sorogoyen en résume le projet : « Je voulais en fait évoquer la violence, que ce soit dans l'humain, l'individu, mais également dans la société, les institutions »<sup>53</sup>. À la brutalité des meurtres perpétrés par Andrés se superpose l'agitation sociale qui agite Madrid : les deux ne sont pas séparées, la première est une expression individuelle de la violence subie et exercée dans une Espagne encore profondément catholique, la seconde est une violence institutionnalisée, par laquelle l'État défend ses propres intérêts et une certaine idée de l'ordre social en place. Ce n'est pas le moindre des paradoxes : la police lutte contre le tueur en perpétrant elle-même des actes brutaux. Dans la première partie du film, la caméra de Sorogoyen emprunte souvent au style documentaire, en particulier dans les scènes en extérieur, filmées caméra à l'épaule. Le film mêle les images d'archive des JMJ, de la venue du pape et des manifestations anticapitalistes de la jeunesse madrilène, durement réprimées par les forces de l'ordre. Dans la seconde partie du film, l'intrigue se resserre sur Andrés, le tueur, sur sa traque et sa trajectoire. Il est issu d'une famille catholique et est victime durant son enfance des violences de sa mère, dont toute l'existence semble régie par l'Église. Le choix de situer la vague de meurtres durant l'été 2011 ne doit donc rien au hasard : tout comme les valeurs catholiques de la mère d'Andrés sont entrées en profonde contradiction avec les violences perpétrées sur son enfant, qui deviendra un tueur sans pour autant renoncer à sa place au sein de la communauté catholique, les propos du très conservateur Benoît XVI se heurtent à la volonté de changement profond de la jeunesse madrilène, exaspérée par la crise économique et l'inertie politique. La réaction violente de l'État, qui fait réprimer par la force les manifestations, est montrée sans fards, de façon

---

53 Ces propos sont extraits d'un entretien accordé à la revue *L'Avant-scène cinéma*, en préambule au dossier consacré à *Que Dios nos perdone*, dans le numéro 685 (septembre 2021).

documentaire, caméra à l'épaule. Le film intègre des images d'archives qui montrent le pape souriant face à une foule en liesse, puis, quelques secondes plus tard, les images de la contestation et de la répression policière. Lors des scènes en extérieur, Sorogoyen montre les tensions et les paradoxes exacerbés par la venue du pape : cet événement religieux et spirituel est dévoyé de sa signification et rabaissé à sa dimension marchande et médiatique, tandis que croît la misère. Dans une série de plans de rue, le réalisateur enchaîne les plans de la foule en visite à Madrid, des boutiques de souvenirs où se déploie le *merchandising* papal des JMJ, et des mendiants : les deux aspects de l'intrigue se rejoignent lorsqu'une femme s'approche de Velarde la main tendue. Les tensions sociales et politiques de la société espagnole percutent ainsi l'intrigue criminelle à plusieurs titres.

Ces tensions sont formulées par le supérieur des policiers, lors d'un repas de réconciliation entre ses hommes qui se sont affrontés physiquement pour garder le contrôle de l'enquête. L'homme y évoque la police et en particulier la brigade criminelle à laquelle tous appartiennent, comme le dernier rempart contre le chaos, alors que les banques, les politiciens, le FMI, l'ONU sont impuissants à protéger la population : « Les brigades qui patrouillent, les anti-émeutes qui se démènent dehors, les unités spéciales, tous ! Mais avant tous ceux-là, il y a vous. La Crime. Et avant vous quatre, il y a moi » (*Que Dios nos perdone*, 33'33). Ici, ce sont donc les institutions qui sont désignées comme responsables par leur impuissance dans un monde incertain, même si la police est le paradoxal rempart contre ce délitement, paradoxal puisqu'il retourne la violence physique contre ceux qui contestent la violence économique et politique du système.

Sorogoyen et Peña, coscénaristes, poursuivront et approfondiront cette réflexion dans la série *Antidisturbios*, où l'espace urbain montrera les mêmes tensions à l'œuvre. Le réalisateur y exprime à nouveau sa maîtrise de la technique du profilmique, soutenue par le choix de tourner caméra à l'épaule. La longue séquence de l'expulsion, dans le premier épisode, est ainsi tournée en large part, ce qui permet au spectateur d'être au plus près des personnages. Cette scène place l'ensemble de la série sous le signe de la violence, la violence policière exprimant la réponse institutionnelle à la résistance de la population face à des mesures économiques qui broient les plus fragiles en période de crise. La scène atteint son paroxysme alors que l'expulsion est presque terminée : les policiers rassemblent les individus extirpés violemment de l'appartement sur la coursive du premier étage. La tension croît entre les deux policiers chargés de les contenir et le groupe qui leur fait face, jusqu'à l'affrontement physique. Les plans rapprochés et la rapidité de leur succession ajoutent à la tension et à la rapidité de la scène. L'attention du spectateur est mobilisée par le premier plan, par le point de confrontation physique entre les forces en présence. Pourtant, tout se joue à l'arrière-plan : un des voisins du couple expulsé, un jeune homme immigré du Sénégal, monte sur la rambarde pour échapper à la pression du mouvement du groupe, tombe et se blesse grièvement (il décède peu après à l'hôpital). Sorogoyen introduit une rupture brutale : après la longue scène de l'expulsion, toute de bruit et de fureur, le calme se fait en une seconde. Le premier plan qui accaparait tant l'attention relève finalement du profilmique : l'essentiel est ailleurs dans le cadre, au fond et à droite, à peine perceptible. C'est l'aboutissement logique de la violence policière : la mort d'un homme.

Tout au long des six épisodes, Sorogoyen introduira divers éléments de lecture politique, en insérant dans le cadre un autre cadre, celui de l'écran de télévision ou du son de la radio. Dans cette série qui privilégie les plans rapprochés, les espaces intérieurs, à l'exception des terrains d'intervention de la brigade, c'est l'information médiatique qui amène l'espace urbain au sein du cadre, en insertion, et qui déporte, décadre l'attention du spectateur. Ainsi, dans le premier épisode, Osorio écoute le bulletin d'informations à la télévision, qui rapporte que des casseurs ont violemment perturbé une manifestation qualifiée de pacifique. Dans le deuxième épisode, un bulletin d'informations fait état d'un climat de violence en Catalogne : Osorio ne réagit pas, sans doute parce que l'événement lui semble fort éloigné de ses préoccupations, mais il est fait

mention de violences policières. La radio des policiers, lorsqu'ils sont en patrouille, laisse entendre, cette fois par voie interne, la rumeur des violences en cours dans la ville : elles sont hors-cadre, mais s'ajoutent au climat de tension de la série.

### ● De la violence urbaine à la violence comme système social et anthropologique : recadrage

Si Sorogoyen s'applique à démonter les mécanismes de la violence d'État dans le contexte de la crise morale et économique de l'Espagne de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, il élargit aussi la réflexion en articulant violence individuelle et institutionnelle. Il en expose les cercles concentriques, aussi bien en termes de niveaux d'assomption que de degrés d'intensité.

Les formes de violence se répondent, notamment dans un espace urbain filmé à de nombreuses reprises comme un espace hostile. Dans *Que Dios nos perdone*, la ville est un territoire de violence qui frappe au niveau individuel et collectif : individuel par les meurtres de ces vieilles femmes des quartiers populaires, collectif par les violences économiques et par les violences policières qui répondent aux velléités de résistance de la population. Dans *Antidisturbios*, l'espace urbain est en pleine effervescence, toujours susceptible de laisser libre cours à la violence, à laquelle la brigade anti-émeutes est formée. Pourtant, Sorogoyen montre que l'exercice de leur métier, de manière plus nette que celui des enquêteurs de *Que Dios nos perdone*, est fait de contrastes, entre des moments d'attente – et d'ennui – et des moments d'actions et de tensions, toujours montrés comme violents. Ainsi, dans le deuxième épisode, la manifestation spontanée en hommage au disparu se mue rapidement en protestation contre la violence policière et les expulsions. Au fur et à mesure que la tension monte, le cadre se resserre, au plus près des membres de la brigade, de leur perception, et de la confusion générale.

Dans le cinquième épisode, la longue scène des émeutes en marge du match de football alterne plans moyens ou larges sur les violences des supporters et des policiers, et plans rapprochés dès lors que les personnages principaux sont en jeu. Sorogoyen reprend ici les codes esthétiques et chromatiques des scènes de violences urbaines telles qu'elles sont filmées par les médias d'information : plans nocturnes, fumigènes, fusées colorées, matraquage, poursuites. Lorsque l'attention sera focalisée sur l'agression par quatre supporters français de Úbeda, les couleurs froides mettront en exergue l'extrême violence de la scène. De manière quasi symétrique, Sorogoyen filme quelques minutes plus tard le pendant de cette agression : la poursuite, après le sauvetage d'Úbeda, des agresseurs, et l'inversion de la violence, la meute étant cette fois policière, en nombre face aux deux agresseurs traqués.

Sorogoyen se livre donc à un travail qui mobilise aussi le cadre et le hors-cadre, le champ et le hors-champ, la violence et la violence qui lui répond. Dans sa façon de filmer les interventions de la brigade, il crée la tension narrative par le choix de plans rapprochés, qui montrent les agents comme des cibles au sein d'un espace public toujours hostile. C'est l'une des originalités de la série : ces hommes, qui sont formés à l'exercice de la violence, se retrouvent fréquemment en position de cible. Qu'ils encadrent les supporters d'un match de football à haut risque, qu'ils assurent la sécurité de citoyens venus manifester contre les banques ou qu'ils doivent faire face à des manifestants qui réclament justice pour la victime de l'expulsion, ils sont en butte à l'hostilité de la population et menacés, souvent physiquement. Chahutés, harcelés, voire poursuivis dans une inversion remarquable, ils sont désignés comme les authentiques criminels (la foule les traite d'assassins), bras armé d'un ordre social inique. Cette représentation est soutenue par les cadres très serrés sur les personnages, en particulier lors des moments d'affrontement : le cadrage caméra à l'épaule, les gros plans sur les personnages, souvent en caméra subjective, transcrivent la violence et la confusion de ces moments. Dans le cadre de



leur intimité, par ailleurs, les policiers et les politiques manifestent la même violence, plus ou moins contenue.

C'est que somme toute, dans la société espagnole, la violence n'est pas seulement le fait de l'État, des institutions : elle est inscrite en chaque individu, résultat d'une culture patriarcale et viriliste qui s'exprime particulièrement dans *Que Dios nos perdone* et *Antidisturbios*. Sorogoyen et Peña offrent une majorité de personnages masculins, même si les femmes ont des rôles symboliquement importants (juges, femmes politiques). Ces personnages sont très différents : de l'introverti Velarde au séduisant Álex, du hâbleur Alfaro au mystérieux Elías, ils incarnent des visages variés de la masculinité. Nombre d'entre eux ont du mal à réfréner leur violence et leur volonté d'exercer le pouvoir, notamment sur les femmes. Ce virilisme est lié au modèle bourgeois et catholique, inculqué par le biais de l'éducation (Noblet, 2019). Collectivement, ils cèdent volontiers à des effets de meute, plus ou moins protégés par leur statut social. Individuellement, ils ont du mal à ne pas exercer une autorité abusive, voire une violence physique, sur leur entourage. Diego, éloigné de sa femme et de ses enfants dans l'attente de sa mutation, est en mal d'autorité paternelle et conjugale : il est en proie à des réactions démesurées face à l'autre figure masculine de la famille, son beau-père. Elías a été muté après des soupçons de harcèlement sur une collègue : l'un des épisodes le montrera en train de harceler une autre collègue dont il est l'amant, en proie à une jalousie pathologique qui le conduit au bord de la violence physique lors d'une confrontation avec la jeune femme. Même le timide Velarde se montre enclin à la violence avec la jeune femme qui entretient son immeuble et se montre séduite par cet homme solitaire. Alors qu'il l'invite chez lui, il se montre incapable de réfréner ses pulsions sexuelles et la blesse, dans une scène de séduction qui dégénère en agression sexuelle. Quant à la scène d'ouverture d'*Antidisturbios*, centrée sur la dispute familiale entre Laia et son père, elle peut être revue à la faveur de cette lecture : le père de Laia triche et ment, accusant ensuite sa fille d'avoir une réaction excessive, « hystérique », à cette « taquinerie ». Sorogoyen ne fait pas la part belle, en termes de présence à l'écran, aux hommes par souci de réalisme (place des hommes dans la police ou dans les cadres des partis politiques, par exemple) : il montre les fondements patriarcaux d'une société encore très marquée par le virilisme, héritage de la culture catholique et latine. Cette violence masculine s'exprime collectivement dans des effets de meute, et il est à ce titre remarquable que les membres de la brigade d'*Antidisturbios* soient encouragés lors des *briefings* à la démonstration de force, à grands renforts de cris et slogans de ralliement. Leur façon de cultiver à la fois leurs amitiés viriles et leurs interactions professionnelles sont elles aussi marquées du sceau du virilisme et du machisme : ils s'invectivent souvent à grands renforts de « *coño* », d'insultes homophobes et autres « *hijos de puta* », parfois en toute bonhomie mais à plusieurs reprises dans un débordement de testostérone qui les mène à l'affrontement. Leur violence s'exerce d'autant plus facilement qu'ils sont remis en cause dans leur masculinité, qui à leurs yeux est synonyme de contrôle, de pouvoir sur autrui (les proches, les femmes) : ainsi Elías quand sa petite amie refuse son contrôle, ou Úbeda quand sa femme suggère qu'il est dépressif et a besoin d'aide.

Sorogoyen fait par conséquent une lecture politique à un autre niveau, culturel et anthropologique : la société espagnole ne peut se départir de la violence sans se départir de la culture patriarcale héritée du catholicisme. Il propose à travers la fiction criminelle urbaine une vision en cercles concentriques de la violence : la violence urbaine, qu'elle soit le fait d'individus ou de professionnels formés à l'exercer et à y répondre, renvoie à un cercle plus large, celui de la violence des institutions – police, justice, politique et donc instances de l'État. Celle-ci a enfin pour cadre une violence viriliste, inculquée à toutes les échelles sociales, et qui s'exprime aussi bien dans la sphère privée, familiale, que dans la sphère professionnelle et politique. C'est une violence sûre de son bon droit, qui ne questionne jamais ses actes et leurs

fondements, comme le montre la scène finale d'*El Reino* et l'affrontement entre Manuel et le journaliste.

## Conclusions

Le cinéma de Rodrigo Sorogoyen et sa façon de filmer Madrid semblent bien éloignés du cinéma *quinqui*<sup>54</sup> qui s'intéressait davantage aux trajectoires de marginaux et des exclus qu'aux forces de l'ordre. Les espaces urbains madrilènes sont renouvelés : aux terrains vagues, aux paysages post-industriels, aux quartiers délabrés se substituent des espaces plus centraux, en pleine transformation immobilière, symptômes des évolutions considérables subies par les grandes cités espagnoles ou les espaces périphériques emblématiques des non-lieux de la modernité urbaine. Mais les espaces madrilènes représentés par Sorogoyen, par le travail sur le cadrage et le décadrage (cinématographique et générique), héritent de plusieurs principes esthétiques du cinéma *quinqui* : une certaine dimension documentaire, soulignée par des séquences filmées caméra à l'épaule et l'intégration d'images d'archives (informations télévisées), et une conception de l'espace urbain comme espace producteur de sens, dans lequel les valeurs des personnages et de la modernité urbaine se heurtent ou se complètent. Cette représentation établit constamment un lien entre ville et violence. Sorogoyen choisit, en liant ses intrigues criminelles à une mise en perspective sociale et politique, de faire des différents niveaux ou types de violence montrés le symptôme de la crise sociale, politique et économique traversée par l'Espagne. En faisant le pari de lier, dans le cadre, une intrigue criminelle et un contexte politique, il en donne à voir au spectateur le principe commun : celui de la violence exercée sur les individus par l'organisation sociale, politique, économique et spirituelle de l'Espagne du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

## Références

- Aubert, J.-P. (2013). III. Madrid fin de siècle. Dans *Madrid à l'écran (1939-2000)* (p. 123-152). Presses Universitaires de France.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.
- Blanchet, R. (2017). Revivals virilistes dans la religion. *La Cause du désir*, 2017/1 n° 95, 50-54. <https://doi.org/10.3917/lcdd.095.0050>
- Davies, A. (ed.). (2011). *Spanish Cinema: New Perspectives for a New Century*. Palgrave.
- Deveni, T. D. (2019). *Spanish Cinema of the New Millennium. And the Winners are...* Intellect Ltd.
- Esquenazi, J.-P. (2012). *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*. CNRS Éditions.
- Gaudreault, A. et Jost, F. (2017). *Le Récit cinématographique. Films et séries télévisées*. Armand Colin.
- Gutman, P.-S. (2021). Entretien avec Rodrigo Sorogoyen. *L'Avant-Scène Cinéma*, 685, septembre 2021, 4-10.
- Noblet, B. (2019). *Modèles et valeurs masculins dans les manuels d'Histoire espagnols (1931-1982)*. [Thèse de doctorat, Lettres]. Université Clermont-Auvergne.

---

54 Le cinéma *quinqui*, qui s'est développé en Espagne au moment de la Transition démocratique, relate les trajectoires criminelles de marginaux et de jeunes délinquants, saisissant les mutations sociales de l'Espagne.

Socquet, L. (2018). Le parking au cinéma : tentative d'épuisement d'un lieu souterrain. Dans M. Boissonneau *et alii* (dir.), *Colloque Ciné Design 2. Objets impossibles, impensables, à penser, dans les fictions filmées*. Université de Toulouse Jean-Jaurès.

Tadié, B. (2006). *Le polar américain, la modernité et le mal*. Presses Universitaires de France.

Tyras, G. (2001). Le noir espagnol : postmodernité et écriture du consensus. *Mouvements*, 2001/3 n° 15-16, 74-81. <https://doi.org/10.3917/mouv.015.0074>



## Cartografía de la Sevilla criminal. La representación de la ciudad andaluza en *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*

Cartography of Criminal Seville. The Representation of the Andalusian City in *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* and *Adiós*

### Irene RAYA BRAVO

Universidad de Sevilla

Irene Raya Bravo es Doctora en Comunicación por la Universidad de Sevilla, donde actualmente trabaja como docente Ayudante Doctora. Sus principales líneas de investigación se centran en narrativa audiovisual, historia de la televisión, géneros, formatos y estudios de género. Además de participar en diversas publicaciones sobre cine, televisión, narrativa, formatos y género, ha coordinado cuatro libros sobre cine y televisión. Forma parte del Equipo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales en su Historia para el Cambio Social –AdMIRA– (SEJ-496).

<https://orcid.org/0000-0003-2070-303X>

[iraya@us.es](mailto:iraya@us.es)

### Laura PACHECO-JIMÉNEZ

Centro Universitario EUSA, Sevilla

Laura Pacheco-Jiménez, doctora en Comunicación Audiovisual por las universidades de Sevilla, Huelva, Cádiz y Málaga e integrante del grupo de investigación AdMIRA (SEJ-496) de la Universidad de Sevilla. En la actualidad compagina su labor investigadora en el grupo AdMIRA con su puesto como docente en los grados de Comunicación Audiovisual, Periodismo y Publicidad y Relaciones Públicas.

<https://orcid.org/0000-0002-6610-6567>

[laura.pacheco@eusa.es](mailto:laura.pacheco@eusa.es)

### María TOSCANO-ALONSO

Investigadora independiente

María Toscano-Alonso es Doctora en Comunicación Audiovisual en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Comunicación de las universidades de Huelva, Cádiz, Málaga y Sevilla con Mención Internacional por la Universidad de Ámsterdam. Además, ha sido en los últimos años investigadora del Grupo de Investigación AdMIRA (SEJ-496). Especializada en estudios de género, cine español, narrativa audiovisual y las representaciones LGTBIQ+, concretamente en identidades trans. De ello dan muestra su tesis doctoral y la reciente coordinación del libro *TRANSformando la televisión. Representaciones en series que revolucionan la hegemonía cis*.

<https://orcid.org/0000-0002-7263-3400>

[maria.toscano.alonso@gmail.com](mailto:maria.toscano.alonso@gmail.com)

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1134>

DOI : 10.25965/flamme.1134

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---

Resumen: El propósito de este artículo es analizar la forma en la que *thriller* e idiosincrasia cultural se combinan en tres películas españolas, *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*, que transcurren íntegramente en Sevilla. Aunque estos filmes cumplen las reglas del género criminal, son permeados por el profundo bagaje que posee la capital andaluza en el imaginario colectivo. Con el fin de descifrar las claves de su representación, se parte de la propuesta de análisis textual del espacio como personaje de Casetti y Di Chio (1991), reformulada en Toscano-Alonso, Raya Bravo y Pacheco-Jiménez (2021), sin dejar de lado los tópicos del *thriller*, que acaban moldeando tres películas profundamente enraizadas en el género pero también arraigadas en la ciudad.

*Palabras clave:* *thriller*, género criminal, sevilla, ciudad, idiosincrasia

**Résumé :** Cet article a pour objectif d'analyser la façon dont *thriller* et idiosyncrasie culturelle se combinent dans trois films espagnols, *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*, qui se déroulent intégralement à Séville. Bien que ces films respectent les règles du genre criminel, ils sont imprégnés de l'identité profonde de la capitale andalouse dans l'imaginaire collectif. Afin de déchiffrer les clés de leur représentation, nous partirons de la proposition d'analyse textuelle de l'espace comme personnage de Casetti et Di Chio (1991), reformulée par Toscano-Alonso, Raya-Bravo et Pacheco-Jiménez (2012), sans écarter les lieux communs du *thriller*, qui modèlent en fin de compte trois œuvres profondément enracinées dans le genre mais aussi dans la ville.

**Mots clés :** *thriller*, genre criminel, séville, ville, idiosyncrasie

**Abstract:** The aim of this article is to analyse the way in which thriller and cultural idiosyncrasies are combined in three Spanish films, *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*, which occur entirely in Seville. Although these films do not lose sight of the rules of the criminal genre, they are permeated by the deep baggage that the Andalusian capital has in the collective imagination. To decipher the keys to its representation, we start from the proposal of a textual analysis of space as a character by Casetti and Di Chio (1991), reformulated in Toscano-Alonso, Raya Bravo and Pacheco-Jiménez (2021), without leaving aside the topics of the thriller, which end up shaping three films deeply rooted in the genre but also rooted in the city.

**Keywords:** thriller, criminal genre, seville, city, idiosyncrasy

## 1. Introducción

Aunque el concepto «cartografía» está usualmente asociado a representaciones gráficas territoriales, comúnmente en forma de mapas, el uso del concepto ligado a producciones audiovisuales ubicadas en un espacio específico es frecuente (Viveros, 2016; Dittus y Ulloa, 2017; Kriger, 2019). En estas cartografías audiovisuales no solo se ve una representación espacial, sino que además se aglomeran idiosincrasias, cultura, estilos de vida, costumbres, así como otros aspectos no tangibles que también conforman un territorio mediante las personas que lo habitan. Se propone así como un término útil en tanto funciona como símil de la reconstrucción y representación de un territorio a través del cine. En esta investigación, la demarcación se circunscribe a la ciudad de Sevilla (el territorio) mientras que la acotación narrativa se restringe a un género cinematográfico (la representación), concretamente el *thriller* audiovisual de ficción español.

El origen de los géneros cinematográficos se remonta al sistema de estudios de Hollywood, cuya función básica no es otra que asentar modelos narrativos de forma estandarizada (Benet, 1995; Altman, 2000). No obstante, no es suficiente con que las películas adscritas a un género compartan rasgos estructurales o narrativos entre ellas, sino que deben componer un modelo que se erija como un espejo de la sociedad que representa (Hereadero y Santamarina, 1996). Cuando las fórmulas se hibridan, la estandarización no es tal, debido a la cantidad de géneros, subgéneros y corrientes que puede abarcar una misma etiqueta.

Este es el caso concreto del *thriller*, cuya definición es compleja (López Sangüesa, 2019; Rubin, 2000; Bordwell y Thompson, 2001). Con origen en la voz inglesa que significa «taladrar», el *thriller* evoca al sufrimiento y a las emociones de carácter visceral que despiertan estas cintas (Rubin, 2000; Pacheco-Jiménez, 2022), por lo que el espectador experimenta cierto deleite en ver el sufrimiento del personaje protagonista y la representación de la violencia se torna en señal de identidad. En su periodo más clásico, el *thriller* como metagénero<sup>55</sup> cinematográfico recoge

---

<sup>55</sup> Rubin considera que el *thriller* es un metagénero «que engloba a otros géneros bajo su mando y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de estos géneros particulares» (2000, p. 12); por su parte, López Sangüesa (2019) aborda la problemática del término aludiendo a que él puede considerarse un metagénero o

bajo su paraguas terminológico la consolidación del cine de gánsteres, el de detectives o el de policías que se produce en los años treinta pero, además, la aparición del *noir* de la primera mitad de los cuarenta (Rubin, 2000; López Sangüesa, 2019, Pacheco-Jiménez, 2021).

Pero es que además, en España, el *thriller* tiene una serie de particularidades que han provocado que el resultado actual de las películas enmarcadas en el metagénero cinematográfico sean inequívocamente autóctonas, con unas características que las distancian de productos presuntamente similares en otros países. Desde una perspectiva diacrónica, con el estallido de la Guerra Civil, y la posterior Dictadura, se activan los consecuentes mecanismos de represión aplicados al cine; de este modo, el desarrollo del género negro español se estanca ante la dificultad de adaptación de sus parámetros narrativos básicos: crítica social, visión pesimista, cinismo, etc., e incluso la adecuación de algunos personajes clásicos del *noir* estadounidense, como el detective y la *femme fatale*, van contra los mecanismos de censura (Benet, 2014; Luque Carreras, 2015; Medina, 2017), cuyas características básicas no son admisibles por los organismos censores<sup>56</sup>. A esto se suma que, con la llegada de los años 50, se insertan en el metagénero figuras tan relevantes como Julio Salvador, Ignacio F. Iquino o José Antonio Nieves Conde, que dotan a sus filmes de una identidad autóctona: películas bañadas por la luz, matices neorrealistas y espacios abiertos relevantes. Así, mientras en Estados Unidos predominaban los crímenes en la sombra y las perspectivas distorsionadas, en España se optó por personajes con menos carga dramática y crítica, y con planos luminosos que mostraban las ciudades en su totalidad (Pacheco Jiménez, 2021, 2022), cualidad particular de muchos de los *thrillers* del siglo XXI como *El niño*, (Daniel Monzón, 2016) o *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014). Como sucede en otras cinematografías foráneas, la ciudad en el *thriller* español tiene gran relevancia, pero la representación de la urbe se distancia de la norma general con particularidades propias. Cuando estas películas se ubican en ciudades españolas concretas, a las especificidades del género se suma el carácter particular de cada territorio nacional, cuya representación en ocasiones queda reducida a visiones parciales o estereotípicas.

Con la intención de mostrar la particular imagen de la ciudad, el presente artículo estudia la representación de Sevilla en tres *thrillers*, que conceden gran protagonismo a la ciudad en su vertiente más contemporánea, pero que también la muestran desde espacios y ángulos distintos que configuran una versión casi caleidoscópica de la urbe. Antes de proceder con el análisis textual se abordan dos aspectos clave cuya comprensión es crucial para ubicar las producciones seleccionadas en su coyuntura cultural y productiva: por un lado, se indaga en la fórmula habitual de representación de Sevilla en el cine español, y por otro, se observan las claves locales específicas que definen el *thriller* en el contexto español, señalando brevemente las producciones más relevantes desarrolladas en la urbe y asociadas al género criminal.

## 2. La representación de Sevilla en el cine español

Sevilla es una ciudad ampliamente representada en el audiovisual. Cabe señalar que el concepto «representada» es crucial, ya que es una localización cuya imagen proyectada al exterior es

---

intergénero debido a su naturaleza híbrida construida sobre los sedimentos de otros géneros como pueden ser el cine de gánsteres, el de detectives, el de optimismo policial o el *noir*.

<sup>56</sup> Durante la censura franquista en España, el régimen puso en marcha unos organismos reguladores que velaban por la integridad moral del contenido audiovisual como ocurriera en Estados Unidos con el Código Hays. Estas inspecciones finalizan en 1977, cuando se declara oficialmente abolida la censura cinematográfica en España. Sin embargo, *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró) dirigida en 1979 es secuestrada durante un año y medio impidiendo su estreno y provocando un gran revuelo internacional. Finalmente se estrena en 1981 convirtiéndose en la única película de ficción española prohibida en periodo democrático. Entre los preceptos de estos organismos se encontraban la defensa de la fe religiosa, la protección familiar tal y como la consideraba el régimen o la propaganda del ejército.

relevante en su autoconcepto. Como urbe muy vinculada al turismo (Pisonero, 2011), también ha aprovechado las oportunidades de ser un plató de cine recurrente (Navarrete-Galiano, 2006), y como resultado del cruce de ambas nociones, se ha convertido en uno de los ejemplos egregios de «film-induced tourist motivations» (Oviedo-García *et al.*, 2016). Es decir, muchos turistas vienen a Sevilla por razones relacionadas con su representación: «film site experiences, fantasy, novelty, touring the film and personal film-location connection» (Oviedo-García *et al.*, 2016, p. 713). No obstante, existe una clara distancia entre la imagen representada en cine y televisión y la realidad experimentada por la población autóctona, que desearía ver una comunidad más diversa y una representación de Sevilla más fiel en pantalla (Castro, 2022, p. 1).

Tradicionalmente, la capital hispalense ostenta un determinado anclaje en el imaginario colectivo al vincularse a una imagen audiovisual conscientemente construida y folclórica de España. Esta asociación se produce por la intensa aparición que la ciudad hispalense tiene en el género cinematográfico de «La Españolada», que a su vez sustenta su tradición en la literatura, tanto de las leyendas populares del siglo XVIII como de las corrientes decimonónicas del Romanticismo y el Costumbrismo (Navarrete, 2009; Tovar Vicente y Bogas Ríos, 2017; Rubio-Hernández y Raya Bravo, 2021). La cultivación de ciertos tópicos culturales durante la etapa franquista se ha empleado sistemáticamente para incentivar el nacionalismo y una imagen de España muy acotada. A este respecto, Pérez Murillo (2013, p. 279) resalta que en la representación de Sevilla como urbe destacan lugares comunes como la Semana Santa, la Feria de abril, los toros, el flamenco, el folclore castizo (Figura 1); y personajes románticos como don Juan Tenorio y Carmen (Pérez, 2013, p. 279). Si bien estos ítems culturales suelen asociarse más a un periodo cinematográfico pionero, con películas como *El embrujo de Sevilla* (Benito Perojo, 1931) o *Carmen, la de Triana* (Florian Rey, 1938), también producciones contemporáneas como *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014) o *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez Fernández, 2012) y sus posteriores secuelas, rescatan estos tópicos.



Figura 1. El lugar del crimen es un espacio folclórico en *Nadie conoce a Nadie* (Mateo Gil, 1999).

No obstante, a raíz del estreno de *Solas* de Benito Zambrano en 1999, comienza a desarrollarse una corriente cinematográfica andaluza, más centrada en los márgenes urbanos de lo habitualmente mostrado en pantalla, que inaugura una época de esplendor del cine sureño nacional con producciones que comparten ciertas características (Del Pino, 1999, pp. 7-8): desde la óptica de la producción, se señala el origen andaluz del director, o la compañía productora, así como coincide el lugar de filmación, y la lengua, empleando la variante regional andaluza del castellano. A nivel ideológico, estas películas reivindican una cultura andaluza liberada de la pesada carga de los estereotipos folklóricos, a la vez que reflexionan sobre esos lugares comunes. Entre ellas destacan *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Carmina o Revienta* (Paco León, 2012) o *Una vez más* (Guillermo Rojas, 2019).

### 3. La ciudad en el *thriller* español

Hablar de *thriller*, en cualquier delimitación geográfica, es ardua tarea por la cantidad de estratos, en forma de géneros, movimientos y corrientes que han sedimentado sus múltiples definiciones, de ahí su consideración como metagénero cinematográfico (Rubin, 2000, López Sangüesa, 2019; Pacheco-Jiménez, 2021). El *thriller* adapta lo visceral, la visión más oscura del propio *noir*: el detective privado se convierte a menudo en policía corrupto y, en infinidad de ocasiones, a las tramas de asesinatos habituales del *noir* se suma el tráfico de drogas, así como se juega con la ambigüedad moral de los personajes. Cabe señalar que la adaptación de los códigos clásicos del *thriller* en España se hace censura mediante pues, ni la mencionada ambigüedad moral de los personajes, ni sus malos hábitos (como el consumo de alcohol por parte de agentes de la ley), ni sus dos máximos exponentes, como son el detective privado y la *femme fatale*, convencen a los organismos censores impuestos por el Caudillo.

Sin embargo, hay dos elementos clave del *noir* estadounidense sin los que es difícil entender el *thriller* autóctono: el peculiar tratamiento de la luz y la ciudad. En cuanto a la representación de la ciudad, los años de franquismo se centran en «mostrar la ciudad con vistas turísticas, como si de un publirreportaje se tratara, y hasta cierto exhibicionismo» (Sánchez Noriega, 2014, p. 209), por lo que la luz bañando edificios y playas se antoja fundamental. Así pues, para ampliar las posibilidades sobre las cintas, los directores que quieren realizar *thrillers* o cintas *noir* en España, realizan un tratamiento de la luz más alejado del expresionismo alemán y más cercano a las imágenes panfletarias que Franco ansía exportar. «Abolida la censura, el cine español apuesta por un género que representará una ciudad sucia, mostrando los bajos fondos y suburbios de extrarradio, al mismo tiempo que nos sumerge en la parte más oculta del centro de las ciudades» (Herrera Gil, 2019, p. 641). Este intercambio de lo turístico por el extrarradio y el característico uso de iluminación llega hasta la actualidad, ya sin censura pero manteniendo esa esencia que puede observarse en *thrillers* como *El niño* (Daniel Monzón, 2014) o *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014). En ellas las ciudades se configuran como cárceles, elemento oponente de los personajes; y, por lo demás, el uso de planos excesivamente iluminados contrasta con planos en penumbra, lo que se utiliza como eje vertebrador de la ambigüedad moral, no solo de los personajes, que tienen dos caras, sino de las propias ciudades, que también las tienen. La construcción de la ciudad en el *thriller* yuxtapone el espacio vivido (extrarradio – Figura 2) y el espacio visitado (la imagen que se exporta durante el franquismo) (Martínez Puche, 2010).



Figura 2. La pobreza de los barrios periféricos es el escenario de acción en *Adiós* (Paco Cabezas, 2019).

Y es precisamente esta ambigüedad la que habita en las dos Sevillas del presente estudio, con sus dos idiosincrasias –la folclórica y la de los bajos fondos– y las dos formas presentadas en el tratamiento lumínico: la Sevilla de las luces y la de las sombras. Estas dos Sevillas han sido retratadas en no pocas ocasiones bajo el prisma de *thriller* dado lo propicia que es la ciudad de



La Giralda y las Tres Mil Viviendas para representar este contraste tan relevante en las cintas propias del metagénero. El máximo exponente del *thriller* actual sevillano, Alberto Rodríguez, ha recurrido a estos escenarios diversos hasta en tres ocasiones: *7 vírgenes* (2005), *Grupo 7* (2012) y, en un entorno menos urbano pero igual de hostil, *La isla mínima* (2014). Por su parte, Santi Amodeo, fundador junto a Alberto Rodríguez de la generación cinExin, graba en 2013 *¿Quién mató a Bambi?*, híbrido entre criminal y comedia. Con características más puras y propias del *thriller* se ruedan en la ciudad los filmes: *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999), *El autor* (Manuel Martín Cuenca, 2017) o *Tu hijo* (Miguel Ángel Vivas, 2018).

#### 4. Metodología

Con la finalidad de dilucidar si la ciudad de Sevilla se convierte en un personaje más de las obras analizadas y si, a su vez, cumple como un elemento al servicio del *thriller*, se emplea una herramienta de análisis cualitativo de la narración. Concretamente, se utiliza un modelo base que caracteriza «el ambiente como personaje» de Casetti y Di Chio (1991, pp. 174-175). El instrumento de análisis es aplicado en otros artículos (Pérez Rufí, 2001), reinterpretado a nivel teórico en Cobo-Durán y Lozano Delmar (2020, pp. 153-154), y remodelado en Toscano-Alonso *et al.* (2021), en este último caso añadiendo la caracterización de los espacios como no lugares (Augé, 1995) o lugares tipificados, aspecto también considerado en Chipi (2017).

Antes de proceder con el análisis se procede con la Fase 1 (F1) de recogida de datos, que es el reconocimiento de la ciudad escogida, en este caso Sevilla, como «ambiente», atendiendo a la localización espaciotemporal de la narración, así como los barrios que se muestran, además de comprobar si predominan los espacios abiertos o cerrados.

A continuación, con el fin de conocer si el espacio puede ser considerado un personaje más de trama, se inicia la Fase 2 (F2), que analiza la ciudad de Sevilla en base a los tres criterios narrativos establecidos (Casetti y Di Chio, 1991; Cobo-Durán y Lozano Delmar, 2020; Toscano-Alonso *et al.*, 2021):

- Criterio anagráfico (F2.1): alusiones a la ciudad (directas o indirectas). Con respecto al género, se contempla si los espacios representados están vinculados al *thriller* de forma iconográfica, recopilando lugares usuales tipificados como callejones, comisarías, interiores de coche, suburbios, hospitales, gabinetes de prensa, etc.
- Criterio de relevancia (F2.2): influencia de la ciudad dentro de la narración. Se observa si el folclore y la idiosincrasia que se muestran en los filmes son característicos del estilo de vida sevillano –teniendo en cuenta si se muestran aspectos culturales vinculados a la ciudad como la Semana Santa, la Feria, el flamenco o la adscripción a equipos de fútbol. Será también en este punto donde se observará si existe contraste de espacios en los que se representa al perseguidor y al perseguido, si es que aparecen ambas focalizaciones de policía/agente del orden y criminal. Además, se observa la presencia en los filmes de lugares emblemáticos y reconocibles de la ciudad, o si por el contrario se da una predominancia en la representación de espacios desconocidos, descontextualizados o de no lugares (Augé, 1995).
- Criterio de focalización (F2.3): las elecciones técnicas de realización que muestran la urbe. En lo que respecta al criterio de focalización, además de tener en consideración la planimetría de las obras y el uso de esta para otorgar protagonismo a la ciudad, se analizará, en relación al *thriller*, el tratamiento lumínico de las escenas en las que se sucedan acontecimientos característicos del género cinematográfico que nos ocupa, es decir: peleas, tiroteos, asesinatos, interrogatorios, investigaciones...

Los tres casos fílmicos seleccionados, *Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós* se han escogido aplicando las siguientes variables:

1. Las tres películas se adscriben al *thriller* español de finales del siglo <sup>xx</sup>/principios del <sup>xxi</sup> (1999, 2012, 2019). Para su acotación se accede a la base internacional IMDb teniendo en consideración las siguientes etiquetas: *thriller*, suspense, crimen.
2. La imagen de Sevilla coincide con la representación contemporánea de la urbe: se analizan tres películas contextualizadas a finales del siglo <sup>xx</sup>/principios del <sup>xxi</sup>, con la intención de evitar los estereotipos que identifican, a través de una asociación metonímica que marca las producciones históricas, Sevilla/Andalucía/España con correspondientes tópicos idiosincrásicos.
3. Cartografía de Sevilla: la división de la ciudad por zonas permite ofrecer una panorámica que contempla idiosincrasia, costumbres, y facetas distintas dentro un mismo espacio territorial. Así, el análisis permite conocer barrios turísticos, obreros periféricos y asociados a la marginalidad (Santa Cruz, El Pumarejo, San Luis, La Oliva, Las Tres Mil Viviendas).

En concreto, se fijan dos objetivos: se tratará por una parte de observar si la ciudad está representada como un personaje de la trama en las obras fílmicas seleccionadas y, por otra, de analizar si el género en el que se enmarca cada película aporta rasgos en la caracterización de la ciudad.

## 5. Resultados de análisis de casos (*Nadie conoce a nadie*, *Grupo 7* y *Adiós*)

### ● Contextualización: Sevilla como ambiente

En esta primera aproximación se ubican aspectos básicos de las tres producciones para confirmar que Sevilla es reconocible y aparece representada desde una mirada cartográfica que revela diferentes barrios de la urbe en momentos históricos próximos entre sí.

*Nadie conoce a nadie* se desarrolla espacialmente de manera primordial en el Casco Antiguo, especialmente el barrio Santa Cruz (Figura 3), y refleja su coyuntura temporal de forma prácticamente coetánea, es decir, finales de los años 90. Es una película de 1999, ópera prima de Mateo Gil, que adapta una novela del autor jerezano Juan Bonilla. La historia se centra en Simón, un escritor en plena crisis de identidad que sobrevive escribiendo crucigramas para un periódico y que, durante una semana Santa en Sevilla, se ve envuelto en una extraña trama de asesinatos vinculados a un macabro juego de rol. Simón acaba descubriendo que Sapo, su compañero de piso, es la mente maestra tras esta extraña dinámica.



Figura 3. *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999). Persecución en los callejones del barrio Santa Cruz, zona turística del centro de Sevilla.

En cambio, a pesar de estar producida en 2012, *Grupo 7* se ubica al final de la década de los 80 y principios de los 90 –desde el inicio se ubica al espectador con didascálicos: Año 1987. Esto es importante porque precisamente representa el intento de transformación de barrios suburbanos en dicho contexto, como San Luis, El Pumarejo o La Oliva. Queda patente, desde el primer momento, la importancia de la ciudad en este filme del director sevillano Alberto Rodríguez. Las imágenes de archivo de la construcción de la Expo del 92 en la zona de La Cartuja sevillana dan contexto de manera inequívoca al momento histórico en el que se sitúa *Grupo 7*, un *thriller* en el que un grupo de agentes de policía trata de limpiar las calles de droga los años previos a la inauguración del gran evento internacional.

Aunque coincidente entre contexto de producción y temporalidad representada, el auténtico peso narrativo en *Adiós* se sustenta en la presencia del barrio periférico de Las Tres Mil Viviendas. La película cuenta la historia de Juan y Triana, que pierden a su hija pequeña en un accidente de tráfico cuando volvían para dejar a Juan en la cárcel, mientras disfrutaba de un permiso de fin de semana. Ante la tragedia, él acude a su familia, el clan de Los Santos, uno de los más temidos en el barrio, para descubrir quién es el culpable de la muerte de su hija.

A continuación se procede con el abordaje de las tres perspectivas que engloban el análisis del ambiente como personaje.

### ● Criterio anagráfico desde la óptica del *thriller*

La perspectiva anagráfica permite una aproximación al objeto de estudio tanto iconográfica como de presencia fáctica en el relato. Es precisamente la presencia autoconsciente de la ciudad la que permite identificarla con su funcionamiento como personaje, mientras los lugares icónicos enlazan directamente con las reglas de género del *thriller*.

En *Nadie conoce a nadie*, el nombre de la ciudad es citado en múltiples ocasiones, de forma que el espectador no tiene ninguna duda, desde el principio, de la ubicación del relato. De hecho, en el primer crucigrama que preparan Simón y Sapo durante el arranque del filme, emplean palabras que para ellos definen la esencia de la ciudad en su faceta más folclórica (esperpento, capillitas, idiosincrasia sevillana...). Temporalmente, el filme se ancla a la contemporaneidad, y esa sensación se afianza por la aparición de lugares contruados con motivo de celebración de

la Expo 92 (Isla de la Cartuja, puentes de Barqueta y V Centenario...), pero se arraiga tanto escénicamente a la ciudad en su semana sacra que es imposible imaginar que existe una Sevilla más allá del Casco Antiguo y sus lugares turísticos más emblemáticos (Barrio de Santa Cruz, El Salvador, La Alfalfa, Puente de Triana, Giralda...), aunque no se empleen los nombres reales de las iglesias y las procesiones (Iglesia de la Salvación, Virgen de las cinco Llagas...) por donde los personajes se mueven durante todo el relato. Los lugares tópicos del thriller tales como callejones, localizaciones subterráneas, gabinetes periodísticos, bares, localizaciones abandonadas, etc. aparecen también y refuerzan la adhesión del filme al género criminal.

Esta representación monumental del primer caso de estudio contrasta de lleno con Grupo 7, cuyos barrios suburbanos, marginales y periféricos de Sevilla toman un protagonismo reseñable. Aparece representado el Polígono Sur, un conjunto de barrios obreros entre los cuales se encuentran Las Tres Mil Viviendas o el Barrio de la Oliva, populares por ser lugares convulsos y, además, escasamente representados y visibles para los foráneos. La pobreza y la precariedad están presentes en la multitud de espacios y localizaciones que se muestran en la cinta. No obstante, destaca la puesta en pantalla de estos entornos a plena luz del día, usualmente con luces cálidas y duras, lo cual es especialmente subrayable dado que este tipo de espacios suelen estar asociados a la oscuridad y la noche; así Grupo 7 saca a relucir de forma clara, a plena luz del día, la faz más silenciada y oculta de la ciudad. Por otra parte, se encuentran numerosos espacios que son puestos al servicio del suspense, la intriga y, en definitiva, el thriller: desde el inicio aparecen calles estrechas, azoteas, casas con contrastes de luz muy marcados que dan lugar a la desubicación, así como se vislumbran obstáculos que cortan o dificultan el paso y salidas múltiples que crean paralelismos con un laberinto. Además, se encuentra la representación de lugares típicamente policíacos como las carreteras, los coches o la comisaría. Encontramos también una casa que hace las veces de prostíbulo ilegal, lugares también frecuentes en este género cinematográfico.

Adiós se mantiene asimismo dentro del terreno de los barrios periféricos y marginales pero sin que se exprese ese intento de transformación del entorno urbano visible en Grupo 7. El análisis anagráfico demuestra que el nombre de la ciudad de Sevilla se halla por debajo del de Las Tres Mil Viviendas, el barrio suburbial donde transcurre la trama y que se menciona en nueve ocasiones, el triple que el de la propia ciudad. Se subraya el hecho de que la cinta no se desarrolla en la Sevilla habitualmente cinematográfica, sino en un entorno diametralmente opuesto pero que, sin embargo, puede hallarse dentro de la misma. Esta Sevilla oscura tiene sus propias normas y leyes; es más, dentro de esta otra cara de la ciudad hay zonas con su propia identidad como son «el hotelito» o el barrio de Los Pajaritos. Por su parte, atendiendo a la Sevilla folclórica e iluminada, se encuentra representado el barrio de Triana y la zona céntrica, aunque esta se observa como un plano lejano de la Catedral, siempre de fondo. Esta representación de las zonas más gentrificadas y conocidas de Sevilla se realizan para acentuar el distanciamiento que existe entre estos dos espacios que, si bien la zona iluminada puede verse desde los suburbios, en realidad se observa como algo alejado, inmóvil e inalcanzable. Además, Adiós muestra prácticamente todos los lugares y espacios a los que se recurren con frecuencia en thrillers como son: el coche, como espacio del trauma, la sala de espera del hospital, la comisaría o el edificio abandonado en el que tiene lugar la batalla campal que se desarrolla hacia el clímax de la cinta, que es un espacio oscuro frecuentado por prostitutas y drogadictos.

### ● Relevancia y suspense

El peso narrativo en el relato es la clave del ítem de relevancia, en el que además se presta atención al enfoque de no lugar frente al folclore, que permite observar si nos encontramos antes *thrillers* costumbristas.

Sevilla es la clave sobre la que gira todo en *Nadie conoce a nadie*. Ostenta tal personalidad que es posible reconocer su funcionalidad en el filme como personaje (Pérez Rufí, 2001). Por una parte, es presentada a la vez como un espacio comunitario y tradicional, caracterizada por los personajes en sus propios diálogos («La histeria colectiva se apodera de Sevilla»), y expuesta visualmente desde una mirada más turística que realista que detiene el foco en las iglesias, la plaza de toros, la catedral, la Giralda o el río Guadalquivir. Pero a la vez, también es mostrada como un lugar enigmático en el que el propio folklore puede retorcerse para causar extrañeza, e incluso, terror. A este respecto, basta señalar la iconicidad religiosa de los asesinatos, o la persecución en el Barrio Santa Cruz, durante la cual Simón y María son perseguidos por varios nazarenos con pistolas de juguete. Siguiendo las pautas del *thriller* clásico, el espectador conoce la información y sufre a través de la mirada de Simón, que es víctima de un complot en el que es acosado por un peculiar asesino en serie. Sin embargo, es tal su inmersión en el juego de Sapo, que acaba creyendo que ha sido herido por las pistolas de juguete durante la persecución. La lúdica es, sin duda, un elemento crucial en el planteamiento de los crímenes. La película, al igual que la ciudad, está diseñada, tanto diegética como extradiegéticamente, como tablero de juego. Este patrón resulta ideal para establecer las dinámicas de perseguidor/perseguido propias del *thriller*, que, en este caso, tienen hasta nombre propios adjudicados: El Adversario/El Elegido. Esa visión de Sevilla como escenario de juego convierte a la ciudad en un simulacro, aspecto que ha sido contemplado como forma de expresar el desarraigo propio de la representación de los no lugares en ficción (Chipi, 2017).

Por otro lado, es innegable la entidad que cobran los espacios en *Grupo 7*. Desgranando el criterio de relevancia, se halla que la ubicación espaciotemporal es clave en esta obra, basada en hechos reales acaecidos en la Sevilla de finales de los 80 e inicios de los 90. Eliminar las drogas de las calles de la ciudad antes de la llegada de la Expo del 92 era el objetivo principal para la policía del momento, acontecimientos y realidades que eran usuales para los sevillanos, pero de los cuales poco se conoce fuera de la ciudad. Sevilla se convierte en un personaje a través del que fluctúa la trama. Se muestra la parte de la ciudad más atípica y atópica, donde apenas encontramos lugares reconocibles o emblemáticos, salvando la Real Fábrica de Artillería, donde tiene lugar la persecución con la que da comienzo el filme, y las imágenes de archivo en las que se muestra la construcción de las instalaciones para la Expo en la zona de La Cartuja. Sin embargo, la escasez de espacios de la Sevilla conocida no resta protagonismo a la ciudad, sino que muestra la cara menos amable de la misma. Cabe destacar la aparición de lugares que exhiben la faceta más tradicional y castiza de la ciudad, concretamente uno de los bares en los que se reúnen los agentes que conforman el Grupo 7; en este no faltan las imágenes religiosas, tampoco la música vinculada a la Semana Santa, una de las señas de identidad de la ciudad (Figura 4). Se observa, además, una predominancia clara de los no lugares, siendo prácticamente invisibles los lugares emblemáticos y reconocibles de la ciudad, y cobrando mayor presencia los barrios y calles humildes, las casas o los bares. En definitiva, se observa que no se pierde la esencia de la ciudad en su faceta cultural más folclórica, sin que esto eclipse la realidad histórica que el director quiere poner en relieve.



Figura 4. Bar decorado con barroquismo y folclore, uno de los pocos espacios interiores de *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012).

En *Adiós* se percibe una idea interesante: el desarrollo de la trama, aunque se produce en la ciudad de Sevilla, parece transcurrir en un universo aparte, circunscrito en los márgenes de la ciudad, muy asociado en el imaginario social a la delincuencia. Debido a esto, el espacio es un personaje y marca un estilo de vida, vinculado a los tópicos propios de barrios periféricos, en concreto, Las Tres Mil Viviendas: venganza, drogas y la ley del más fuerte, así como la delincuencia como única salida para sus habitantes. En referencia al estilo de vida representado por los personajes, hay que tener en consideración que Paco Cabezas dirige un guion escrito a cuatro manos por José Rodríguez y Carmen Jiménez, todos sevillanos, por lo que se permiten caracterizar los elementos de la Sevilla menos representada, la más oscura, incluyendo elementos propios de una identidad cultural sevillana como Semana Santa; musicales, el flamenco extra o intradieético; o la adscripción a equipos de fútbol como el Real Betis Balompié (uno de los equipos de la ciudad). En cuanto al contraste de espacios entre perseguidores y perseguidos es relevante la inexistencia de disparidad, es decir, hay un único universo: el de los suburbios, y todo aquel agente de la ley que quiera moverse en él ha de aceptar sus normas. Esto provoca, por un lado, que se muestren a esos agentes corruptos acostumbrados a moverse entre los habitantes de Las Tres Mil, es decir, son como ellos, pero con placa. Por otro lado, que Eli, policía que sí busca la justicia y la resolución del caso, tenga que caer en una moralidad más laxa, en ocasiones en la ilegalidad, para impartir la justicia deseada o para alcanzar el resultado más honrado posible.

### ● Focalización propia de cine criminal

En último lugar, se aborda el tratamiento escénico correspondiente a la focalización que se detiene especialmente en el tratamiento lumínico asociado al *thriller* y las decisiones técnicas que no solo se detienen en la ciudad de Sevilla sino que la planifican con una determinada intención estética y narrativa.

En cuanto a la planificación, *Nadie conoce a nadie* es un ejemplo egregio de *thriller* clásico en el que no existe gran experimentación. La acción se muestra con planos/contraplanos que intensifican la sensación de angustia experimentada por el protagonista ante el acoso que recibe por parte de El Adversario, sobre todo durante la persecución en el Barrio Santa Cruz. Cabe detenerse en el tratamiento lumínico de los espacios representados, pues el desarrollo dramático está desarrollado en relación a contrastes visuales: la mayor parte de los asesinatos se cometen a plena luz del día, lo que incrementa la sensación de impunidad y a la vez exhibe una ciudad muy reconocible en su versión diurna. Y, sin embargo, el enfrentamiento final definitivo entre Simón y Sapo se produce en noche, en una simulación de La Madrugá (noche de jueves a viernes santo), en la que, a modo de duelo final, El Elegido dispara a la cara de la Virgen más

famosa de la Semana Santa (llamada ficticiamente Virgen de las cinco Llagas) con el fin de desenmascarar (literalmente) al Adversario.

En *Grupo 7* los contrastes entre luces y sombras están presentes en todo momento. La iluminación aparece vinculada a los personajes, en tanto en cuanto son personajes ambiguos, podría incluso decirse que con dos caras. De esta manera, mediante el uso de la luz, el color y la planimetría se da una mayor dimensión al planteamiento en el que el bien está corrompido y el mal parece diluirse y parecer levemente más amable. Además, cuando los agentes aparecen en su intimidad, ya sea individualmente o en grupo, suelen estar en lugares cerrados, ya sean los bares donde se reúnen o sus hogares, a menudo oscuros, algo que también apunta al secreto, a lo oculto, lo que debe permanecer guardado, muy estrechamente ligado con la trama del filme. En contraposición, los lugares donde aparecen los criminales, que, aunque también aparecen en algunas ocasiones con escasa iluminación, destacan por ser espacios abiertos, luminosos, casi deslumbrantes (Figura 5), lo que puede interpretarse como una manera de mostrar más abiertamente las vidas de estas personas, una especie de apertura al mundo de lo que hasta el momento había permanecido guardado.



Figura 5. Persecución diurna en azotea en *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012).

Para terminar, en *Adiós*, en las pocas ocasiones en las que aparece la ciudad monumental (centro de la ciudad y barrio de Triana) es de noche, pero se aprovecha la iluminación propia de los monumentos como la Catedral o el Puente de Isabel II (conocido popularmente como el Puente de Triana); por tanto, a pesar de predominar la nocturnidad, la propia arquitectura brilla alumbrando a los personajes. De nuevo, la ciudad gentrificada se representa como un elemento con luz propia, pero una luz cuyo haz no llega hasta los suburbios: la Sevilla para mirar, no para habitar. Por contra, los espacios de la esfera marginal, tienen dos vertientes: por un lado, se utiliza la luz del mediodía, plena, para retratar cómo funciona la idiosincrasia del propio barrio: delincuencia a plena luz del día y revueltas contra la policía; por otro lado, las secuencias más oscuras se utilizan para retratar a los agentes corruptos y su relación con los vecinos del barrio porque, igual que la ciudad tiene dos caras, sus personajes y la policía, también. Se describe así un contexto en el que no son los delincuentes los que se esconden, porque ellos habitan en la parte de la ciudad que funciona bajo sus leyes; por el contrario, son los agentes de policía los que viven entre dos mundos, con dos códigos diferentes, sin terminar de pertenecer a ninguno: en el de los policías son corruptos, en el de los delincuentes son policías. Algo parecido ocurre con Eli, la agente que quiere destapar a sus compañeros corruptos y resolver el asesinato, pues sus investigaciones se desarrollan en la oscuridad, en tanto que para impartir justicia ha de aceptar que las reglas del juego van a estar más cercanas a las formas de los suburbios que a las normas de la policía.

El acercamiento fílmico desde las convenciones del *thriller* permite una desnaturalización de la Sevilla representada, ya sea desde la mirada turística de Gil o desde las zonas marginales de

Rodríguez y Cabezas. Estas posiciones sitúan al espectador frente a dos versiones distantes: una Sevilla caracterizada por la monumentalidad u otra marcada por la decadencia social, en las que el nexo común es la criminalidad. Teniendo en consideración la información aportada por los análisis de los casos de estudio, se extraen las siguientes revelaciones:

- Criterio anagnórico. Demuestra que, por un lado, las tramas de las tres producciones se desarrollan en Sevilla de forma autoconsciente, usando la urbe como un elemento diferenciador. Pero, por otro lado, mientras que el filme de Mateo Gil muestra a la Sevilla más monumental y folclórica, los de Rodríguez y Cabezas, con profesionales autóctonos al mando, optan por la menos conocida, la de los suburbios y barrios marginales como Polígono Sur o Las Tres Mil Viviendas, dejando a la Sevilla monumental como telón de fondo, como algo visible pero inalcanzable para los protagonistas. Mientras *Nadie conoce a nadie* utiliza la ciudad como un tablero/escenario de juego, *Grupo 7* está relatando visualmente la historia de transformación forzada de un barrio mientras que *Adiós* convierte las Tres Mil Viviendas en una ciudad dentro de otra mayor.
- Criterio de relevancia. Se ha observado que Sevilla se convierte en un personaje clave en las tres obras. Se muestran aspectos relativos al estilo de vida de la capital andaluza, ya sea en su forma más pura y tradicional o adentrándose en los lugares marginales, cuya idiosincrasia, e incluso tópicos, están fielmente reflejados, dando así entre los tres filmes una visión amplia de la ciudad. Además, el *thriller* se apoya en Sevilla para mostrar la dualidad existente (o no) entre perseguidor y perseguido, mediante el contraste entre ambientes o la falta del mismo en el caso de *Grupo 7* y *Adiós*, lo cual apoya con fuerza el mensaje de la corrupción y ambigüedad de los que deben estar del lado de la ley, así como la ausencia de moralidad reflejada en el nihilismo de los protagonistas en *Nadie conoce a nadie*. Se propone así una sinergia entre Sevilla y una actitud de moral laxa, que incluso deben adoptar los que sí quieren impartir una justicia genuina, en tanto los códigos del suburbio siempre están por encima en dos de los casos analizados.
- Criterio de focalización. Revela datos interesantes, pues en los tres filmes coincide la exposición de crímenes a plena luz del día, conectando con la tradición hispana del *thriller* y con la ciudad retratada, muy asociada al sol y a la vida diurna (Figura 6).



Figura 6. Plano cenital que muestra a criminales y policías compartiendo espacio a plena luz del día en *Adiós* (Paco Cabezas, 2019).



## Conclusiones

Si se atiende a los objetivos planteados en el marco metodológico se sacan las siguientes conclusiones: se constata primero que Sevilla funciona como un personaje más dentro de estos *thrillers*, y que aludiendo al interés cartográfico, se expresan distintos paisajes y relieves metafóricos dentro de la ciudad, de forma que la urbe parece estar compuesta por diferentes ciudades dentro de un mismo municipio. Se refuerza la idea de dos Sevillas muy separadas entre sí: una monumental y turística, asociada a la idea de escaparate, y otra más oculta al público general, en donde se desarrolla la verdadera vida de la ciudad, caracterizada por la miseria. No parece existir un auténtico término medio en estas representaciones. Todavía más interesante es la propuesta de *thriller* que los tres filmes definen, manteniendo conexiones y divergencias dentro del género canónico: se respetan elementos clásicos como los lugares comunes (callejones, prostíbulos, coches, barrios suburbanos...) así como se juega con la ambigüedad propia los perseguidores y los perseguidos. No obstante, la criminalidad se expone, en los tres casos, y conectando con la tradición del *thriller* español, a plena luz del día, ofreciendo una lectura semiótica singular al reforzar la idea de un alto nivel de impunidad permitida, y a la vista de todos.

En definitiva, la identidad de estas tres películas está íntimamente entrelazada a la ciudad que las ubica, pero también son estrechamente dependientes del género dentro del que se desarrollan, de forma que podrían denominarse ejemplos egregios de *thriller* idiosincrásico.

## Referencias

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós Comunicación.
- Amodeo, S. (2013). *¿Quién mató a Bambi?* [Película]. Rodar y Rodar.
- Augé, M. (1995). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa.
- Benet, V. J. (1995). El detective y la historia: la trama detectivesca y metáforas del totalitarismo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20(1).  
<https://www.jstor.org/stable/27763274>
- Benet, V. J. (2014). «El cine negro español durante el franquismo: estilo y función política». *Debats*, 122, 10-18. <https://goo.gl/JQdMe8>
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2001). *Film Art. An introduction*. McGraw-Hill.
- Cabezas, P. (2019). *Adiós* [Película]. Apache Films, La Claqueta PC.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Castro, D. (2022). Beyond the Giralda: Residents' Interpretations of the Seville Portrayed in Fictional Movies and TV Series. *European Journal of Cultural Studies*.  
<https://doi.org/10.1177/13675494221112967>
- Chipi, E. (2017). *Hispalis delenda est* : (En)quête identitaire et jeux de rôles au cœur d'une Séville polyédrique dans *Nadie conoce a nadie* de Juan Bonilla, *Líneas* (10).  
<https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/index.php?id=2402>.
- Cobo-Durán, S. y Lozano Delmar, J. (2020). *Narrativa(s) en ficción televisiva y cinematográfica*. Readuck.
- Del Pino, J. M. (2003). Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano. *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 16(1), 7-24.
- Demme, J. (1991). *El silencio de los corderos* [Película]. Orion Pictures.

- Dittus, R. y Ulloa Castillo, E. (2017). Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 56, 33-47. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/analisi.3034>
- Gil, M. (1999). *Nadie conoce a nadie* [Película]. Sogetel, Maestranza Films, DMVB Films.
- Herederó, C. F. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- Herrera Gil, E. (2018). *La ciudad en el cine negro español. España, carne de thriller desde los años ochenta*. La ciudad: imágenes e imaginarios. Congreso internacional interdisciplinar, de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid, España. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/29351>
- Huston, J. (1941). *El halcón maltés* [Película]. Warner Bros.
- Kruger, C. (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. Peter Lang Publishing.
- Lang, F. (1927). *Metrópolis* [Película]. UFA.
- López Sangüesa, J. L. (2019). *El thriller español (1969-1983)*. Editorial Laertes.
- Luque Carreras, J. A. (2015). *El cine negro español*. T&B Ediciones.
- Martín Cuenca, M. (2017). *El autor* [Película]. Icónica Producciones, Lazonafilms, La Loma Blanca PC, Alebrije Cine y Video, Canal Sur, Junta de Andalucía, Lazona Producciones, RTVE, ICAA.
- Martínez Puche, S. (2010). Reposicionamiento de la imagen turística de Brujas a través del cine: de ciudad de cuento a ciudad de thriller. *Pensar la Publicidad*, IV(1), 147-166. <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU1010120147A>
- Medina de la Viña, E. (2017). Cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa. *Trípodos: Llenguatge–Pensament–Comunicació*, (41), 15-34. [http://www.tripodos.com/index.php/Facultat\\_Comunicacio\\_Blanquerna/article/view/432/522](http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/432/522)
- Miró, P. (1979). *El crimen de Cuenca* [Película]. InCine S.A, Jet Films.
- Monzón, D. (2014). *El niño* [Película]. Ikiru Films, Vaca Films, Telecinco Cinema, La Ferme! Productions.
- Murillo, M. D. P. (2013). Sevilla a través del cine: del tópico a la invisibilidad. En G. Camarero Gómez (ed.), *Ciudades europeas en el cine* (pp. 279-291). Akal.
- Navarrete Cardero, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la española*. Quiasmo.
- Navarrete-Galiano, R. (2006). *Sevilla plató de cine*. Ayuntamiento de Sevilla. Consorcio Turismo de Sevilla.
- Oviedo-García, M. A., Castellanos-Verdugo, M., Trujillo-García, M. A. y Mallya, T. (2016). Film-Induced Tourist Motivations. The Case of Seville (Spain), *Current Issues in Tourism*, (19)7, 713-733. <https://doi.org/10.1080/13683500.2013.872606>
- Pacheco Jiménez, L. (2021). *Cuestión de género: la representación de la mujer en la Historia del thriller español* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/130655>
- Pacheco-Jiménez, L. (2022). *Cuestión de género. Mujeres y thriller en el cine español*. ReaDuck.

- Pérez Rufí, J. P. (2001). Sevilla como personaje en *Nadie conoce a nadie*. En F. Perales (ed.). *Andalucía: una civilización para el cine* (pp. 95-110). Padilla libros.
- Pisonero Diez, R. (2011). Actuation and Promotion Mechanisms of Urban Tourism: The Case of Seville (Spain). *Turizam*, 15 (1), 26-39. <https://bit.ly/3CENcZm>
- Preminger, O. (1944). *Laura* [Película]. 20th Century Fox.
- Rodríguez, A. (2005). *7 vírgenes* [Película]. La Zanfoña, Tesela P.C.
- Rodríguez, A. (2012). *Grupo 7* [Película]. Atípica Films, La Zanfoña, RTVE, Canal Sur.
- Rodríguez, A. (2014). *La isla mínima* [Película]. Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films.
- Rodríguez, A. (2014). *La isla mínima* [Película]. Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films.
- Rubin, M. (2000). *Thrillers*. Cambridge University Press.
- Rubio-Hernández, M. y Raya Bravo, I. (2021). Snow White in the Spanish Cultural Tradition: Analysis of the Contemporary Audiovisual Adaptations of the Tale. En C. Pallant y C. Holliday (eds.). *Snow White and the Seven Dwarfs. New Perspectives on Production, Reception, Legacy*. (pp. 249-262). Bloomsbury Academic.
- Sánchez Noriega, J. L. (2014). Madrid, de la españolada desarrollista al cosmopolitismo de la movida. En F. García Gómez y G.M. Pavés (dir.) *Ciudades de cine* (pp. 207-226). Cátedra.
- Toscano-Alonso, M., Raya Bravo, I. y Pacheco-Jiménez, L. (2021). La representación de la «no-Sevilla» en *Adiós, Una vez más* y *El inconveniente*. En J. Sierra Sánchez y M. Antón Barco (dir.) *De la polis a la urbe a través de miradas interdisciplinarias*, (pp. 595-611). McGraw Hill.
- Tovar Vicente, M. y Bogas Ríos, M. (2018). Del thriller a la acción: la ciudad de Sevilla como plató cinematográfico. *L'Âge D'Or*, 10. <https://doi.org/10.4000/agedor.1771>
- Vivas, M. A. (2018). *Tu hijo* [Película]. Apache Films, Las Películas Del Apache, La Claqueta PC, Ran Entertainment.
- Viveros, C. (2016). Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia: de los archivos fílmicos familiares al documental subjetivo. *Memorias. Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 29, 105-135.
- Wyler, W. (1951). *Brigada 21* [Película]. Paramount Pictures.



## El espacio de la no ciudad. Caso de estudio de una serie negra: *Hierro*

The Space of The Non-City. Case Study of a Crime Television Series: *Hierro*

**Elena MEDINA DE LA VIÑA**

Universidad Rey Juan Carlos. Madrid

Doctora en Geografía e Historia, Máster en Producción Audiovisual y profesora en la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Ha publicado diversos libros y artículos relacionados con el cine y el cambio tecnológico en los medios audiovisuales, forma parte de los grupos de investigación GIR NAES de la Universidad de Salamanca y GIR OCENDI de la Universidad de Valladolid y es Secretaria de Redacción de *Fonseca, Journal of Communication* (Universidad de Salamanca).

<http://orcid.org/0000-0003-2685-1033>

[elena.medina.delavina@urjc.es](mailto:elena.medina.delavina@urjc.es)

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1216>

DOI : 10.25965/flamme.1216

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---

Resumen: Más allá de las etapas históricas, el *thriller* es un género en constante evolución que mantiene su esencia, aunque cambien el punto de vista, los temas y el espacio en el que se desarrolla la historia. Por ello, se pueden citar varios subgéneros, algunos de los cuales han alcanzado un notable éxito tanto en la narrativa como en el cine y la televisión. El objetivo de nuestro estudio, *Hierro*, se inspira en algunos de los subgéneros más populares en la actualidad, como el llamado *nordic noir* y el rural *noir*. En este trabajo se analiza el escenario en el que transcurre el relato, muy alejado de la ciudad habitual del cine negro y de las brumas que envuelven el *Nordic noir*, un espacio que podríamos definir como no ciudad.

*Palabras clave: thriller, thriller televisivo, serie negra, rural noir, nordic noir*

Résumé : Au-delà des étapes de sa construction historique, le *thriller* est un genre en constante évolution qui maintient son essence, malgré des variations en termes de point de vue, de thèmes et d'espaces où se déroule l'histoire. Ainsi, parmi les sous-genres que l'on peut citer, certains ont rencontré un succès remarquable aussi bien dans le champ de la littérature de fiction qu'au cinéma et à la télévision. L'objet de notre étude, *Hierro*, s'inspire de quelques-uns des sous-genres les plus populaires à ce jour, tels que le *nordic noir* et le rural noir. Ce travail analyse le décor dans lequel s'inscrit le récit, très éloigné de la ville habituelle du cinéma noir et des brumes qui enveloppent le *nordic noir*, un espace que l'on pourrait définir comme « non-ville ».

*Mots clés : thriller, thriller télévisé, série noire, noir rural, nordic noir*

Abstract: Beyond historical stages, thriller is a constantly evolving genre that maintains its essence, although the point of view, themes and space in which the story takes place change. For this reason, several sub-genres can be cited, some of which have achieved notable success in narrative as well as in cinema and television. The objective of our study, *Hierro*, draws on some of the most popular current sub-genres, such as the so-called *nordic noir* and rural *noir*. This essay analyses the setting in which these stories take place, far from the usual city in film noir and lacking the haze that envelops *nordic noir*, a location that could be defined as non-city.

Keywords: thriller, crime television series, rural *noir*, *nordic noir*

## Introducción

Según Aumont, Bergala, Marie y Vernet «reaccionamos ante la imagen fílmica como ante la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir», de tal modo que olvidamos «que más allá del cuadro ya no hay imagen» (1996, pp. 21-24).

Áurea Ortiz señala que con el cine tenemos

la sensación de que nos asomamos a un trozo de mundo, que continúa más allá de los bordes de la pantalla. De hecho, el espacio que la imagen de la pantalla desvela es siempre imaginario, pero ha de pasar por posible y debe ser, ante todo, verosímil. Y verosímil no quiere decir real (2007, p. 206).

Este espacio fílmico, en el que suceden los relatos audiovisuales, cobra significación cuando se convierte en un agente/actor dentro de la narración, como viene ocurriendo en el cine desde el descubrimiento de «la importancia psicológica del paisaje» (Gubern, 1973, p. 175) por el primitivo cine sueco; si en el espacio audiovisual se puede entender la existencia de un espacio geométrico que sitúa la acción en un lugar específico y un espacio dramático que implementa la acción, podemos afirmar, como señala Gutiérrez San Miguel, que «[e]l espacio dramático es el que delimita el ambiente psicológico en el que se encuentran los personajes o el carácter propio de la acción» (2006, p. 70).

Por lo demás, cuando hablamos de géneros cinematográficos nos referimos a categorías reconocibles por el espectador gracias a la puesta en práctica de una serie de fórmulas que, como integrantes del relato, predisponen al espectador a su aceptación y reconocimiento; al margen de las implicaciones relacionadas con la industria y «la producción comercial de las películas» (Schatz, 1981, p. 16). Para Altman (2000, p. 49), «las películas de género están estrechamente ligadas a la cultura que las produjo [...] suelen partir de un uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones clave»; quizás convendría establecer una distinción entre el cine negro y el *thriller*, si bien es una tarea compleja pues «por mucho que los rasgos del cine negro sean susceptibles de ser identificados tanto por la industria que lo produce como por el público que lo consume, no está clara su consideración» (Sánchez Zapatero, 2013, p. 256). Según Sánchez Barba, «el género negro se caracteriza por la presentación de un relato y una peripecia caracterizada por la irreversibilidad, la imposibilidad de una vuelta atrás y que nace de una transgresión» (2001, p. 69); por su parte, el *thriller* podría definirse como

[u]n género en que se han ido sedimentando categorías genéricas históricamente anteriores: la violencia como elemento central y la mitología del crimen y del delincuente, del cine de gánsters; la ambigüedad moral, el oscurecimiento estético, la tendencia a la hibridación genérica, el retorcimiento narrativo, del cine negro (López Sangüesa, 2017, p. 63).

En ambos, la funcionalidad de la ciudad es la de mostrar el espacio en el cual suceden los actos criminales, que además pueden estar envueltos en la oscuridad nocturna y presentarse con una iluminación dramática basada en el claroscuro, forma de representar lo que Sánchez Noriega señala como una característica del cine negro, la «visión dual de lo real» (2008, p. 29) y que, además, es una herencia del estilo expresionista en el cine.

Pero, ¿qué ocurre cuándo se rompen las reglas del género? En esta aportación se propone el estudio de la serie *Hierro* (Portocabo, Atlantique Productions y Arte France para Movistar+, 2019 y 2021). La serie, localizada en la isla canaria de El Hierro, propone un relato a plena luz: los espacios abiertos y agrestes de la isla, su luz característica y un reducido espacio urbano, solo tres municipios y aproximadamente 11.000 habitantes en el total de la isla, son los lugares en los que transcurre la acción.

¿Podemos reconocer este espacio como perteneciente al género? ¿Se convierte el paisaje en sujeto activo para reflejar la inquietud de los personajes? ¿Estamos ante otra forma de representar y por tanto de caracterizar el *thriller*? ¿Hasta qué punto nos situamos ante un rural *noir*?

Estas preguntas forman parte del planteamiento de esta investigación y cómo este escenario puede convertirse en un espacio plenamente válido para un *thriller* es lo que se desarrollará en este artículo, tratando de explorar los nuevos planteamientos y la actualización de un género, en este caso, desde la ficción televisiva.

## 1. Metodología

En este caso se utilizó una metodología cualitativa basada en el análisis de contenido de la primera temporada de la serie *Hierro*, un total de ocho capítulos, con una duración aproximada de 50 minutos por episodio.

El estudio se focalizó en todos aquellos elementos que conforman el espacio en el que transcurre el relato, con el fin de observar cómo esos elementos del encuadre permiten identificar esta serie como un *thriller*, más allá de su tema central, y cómo se convierte en un factor de influencia en la narración.

Siguiendo a Arismendi, Ballester y Martínez (2021, pp. 168-169), quienes señalan diversos aspectos a tener en cuenta a la hora de estudiar las distintas localizaciones de la producción que recrean «el imaginario ficticio que ofrece la serie», fueron varios los elementos que se analizaron, como los aspectos visuales y/o verbales, los psicológicos y los narrativos. Sin embargo, en este caso no se han utilizado para profundizar en la evocación que ejercen estos datos con el fin de promocionar la isla como recurso turístico, sino como elementos indicadores de la influencia que el espacio ejerce en los personajes y en el desarrollo de la narración, con el objeto de poder identificarlo, o no, como un espacio propio del *thriller*.

Por lo demás, la revisión bibliográfica ha sido fundamental para establecer los rasgos de la evolución actual del género, tanto en la dimensión literaria como en la audiovisual.

## 2. La definición espacial: *thriller* clásico, *nordic noir* y rural *noir*

Tradicionalmente, uno de los rasgos definitorios del género es su localización metropolitana, que ha permitido mostrar los distintos tipos de delincuencia que se suceden a lo largo de la historia. Para Sorlin:

Desde los años veinte hasta nuestros días, las películas de gánsters y el cine negro muestran ciudades que seducen a personas ingenuas [...] pero que, a la larga, son letales [...] la única solución es irse [...] Escapar no implica necesariamente sobrevivir; es simplemente una promesa de salvación moral como en *The Asphalt Jungle* (*La jungla del asfalto*; John Huston, 1950), donde el asesino finalmente se redime porque marcha al campo a morir (2001, p. 24).

En este sentido, Rivero afirma que «[e]l género negro sería inconcebible sin la aparición de la ciudad moderna, que es la que genera unos sistemas sociales, políticos y económicos que provocan desigualdades y violencia» (2011, p. 268).

Esos ambientes urbanos representan tanto un espacio físico real, en cuanto que muestran sucesos y situaciones de delincuencia y marginalidad que suceden en la ciudad, como un espacio simbólico de «oposición entre el mundo rural y la ciudad»: «se resaltan las notas naturales e idílicas del campo [...] mientras se considera a la ciudad como un lugar de corrupción» (Hueso Montón, 1988, p. 376).

Para Ortiz, este género refleja

[t]emas absolutamente urbanos y contemporáneos que requerían calles oscuras y siniestras oficinas [...] La ciudad del cine negro es nocturna, de rincones y callejones oscuros y cruzada permanentemente por sombras amenazadoras, ya que es el espacio del crimen y la corrupción. Es siniestra pero también protectora puesto que en ella cualquiera se puede ocultar o dejar atrás un pasado sombrío (2007, p. 216).

Y según la autora, la presencia de la ciudad se ha mantenido en la ficción televisiva del género, y se ha adaptado de forma que puede ofrecer distintas versiones de este mundo urbano en función del entorno que se ofrece:

*CSI Las Vegas* refleja una ciudad básicamente nocturna, con profusión de neones y contrastes lumínicos; *CSI Miami*, por el contrario, muestra un entorno urbano diurno, con una fotografía muy luminosa y brillante que destaca la saturación cromática, y *CSI Nueva York* exhibe una ciudad post 11-M mucho más gris y dramática que las otras, mediante un cromatismo mate y rebajado, y un tratamiento fotográfico con grano, notablemente más áspero que las otras dos (Ortiz, 2007, p. 216).

Como decíamos, el género está en continua evolución tanto en sus formas literarias como audiovisuales; un elemento fundamental en su evolución actual es precisamente la ubicación de la acción, de forma que el género pasa a identificarse con el espacio geográfico en el que se produce el relato; así, podemos hablar, por ejemplo, de *nordic noir*, denominación nacida en un blog y un club de lectura del Departamento de Estudios Escandinavos del University College of London en 2010.

A partir del

éxito de las novelas de autores como Sjöwall & Wahlöö, Henning Mankell y, especialmente por su popularidad, Stieg Larsson junto con el reconocimiento del audiovisual escandinavo de género negro fue fraguando un fenómeno que hoy se ha convertido en un subgénero (González de Garay y Sánchez Zapatero, 2015, p. 451).

Para Gloria Saló, una de las claves del éxito de las series nórdicas está en la «colaboración entre la industria cinematográfica y las cadenas de televisión» (2019, p. 293), así como por ser el «producto de una evolución audiovisual que se fusiona con la literaria» (2016); aunque no solo, ya que la autora señala que estos proyectos se realizan en régimen de coproducción «para que su repercusión sea global» (2019, p. 289).

García Martínez afirma que «el nordic noir televisivo ha sabido convertir el paisaje en un elemento esencial para el desarrollo dramático» (2017, p. 267); el autor considera que en series como *Forbrydelsen* (Dinamarca-Noruega-Suecia, DR, NRK, ZDF Enterprises, ZDF, Norvision y Nordisk Film&TV Fond, 2007), «más allá de la sombría y opresiva presencia del núcleo urbano de Copenhague, la naturaleza esconde siempre un crimen tras su proverbial belleza. El cautivador paisaje es siempre un paisaje cómplice y culpable» (2017, p. 267).

Esta confluencia del paisaje y del espacio ajeno a la ciudad como agente esencial en la construcción del relato configura lo que Jacquelin denomina «novela policial territorializada» (2022, p. 1), que supone no solo un fenómeno editorial que se da fuera de los grandes centros editores, si no que su importancia viene dada también por «las representaciones que propone

de las áreas rurales y zonas periféricas»<sup>57</sup> (Jacquelin, 2022, p. 1). Estamos hablando del *rural noir*, o *country noir*, según Woodrell (1996), quien «sienta las bases literarias del Country Noir y las periferias rurales que explora»<sup>58</sup> (Jacquelin, 2021, p. 2); este tipo de narración «se consolida como un género intermedial que circula de forma transnacional en diferentes soportes mediáticos típicos de la cultura popular contemporánea: la novela policial, el cine y las series televisivas»<sup>59</sup> (Jacquelin, 2021, p. 2). Para Martín Matos, esta tendencia «incide en el escenario rural donde se desarrollan los hechos» (2015, p 87). Un escenario que no se sitúa exclusivamente en el campo y la naturaleza, sino también en los pueblos y las pequeñas ciudades dispersas en el entorno rural. Frente a la visión idealizada del campo en contraste con el mundo oscuro que representa la gran ciudad, encontramos en estos relatos que el crimen también habita en el medio rural; Knutson enumera varias características de la novela negra rural:

el color local [...], una relación con la naturaleza, que frecuentemente afecta el argumento y el desenlace; un nivel de cultura alto, en contraste con estereotipos de retraso rural; secretos a voces [...] y el mal como vecino, porque cualquier residente es capaz de barbaridades violentas (2015, p. 154).

Martín Matos habla de la posibilidad de una

novela negra glocal, donde a una ubicación predominantemente local, se añaden ingredientes de un contexto más global, rápidamente comprensibles por los lectores de novela negra más allá del país donde se encuentren (2015, p. 87).

En este sentido, Pagello señala que

la práctica de la (g)localización en el campo de la ficción criminal también se evidencia por la importancia que en las últimas tres décadas han tenido dos subgéneros explícitamente enfocados a la representación de ámbitos de la sociedad que no se corresponden con la idea de naciones como un todo sino más bien a sus subdivisiones en identidades regionales de diferente naturaleza. El primer ejemplo se refiere a la imparable proliferación de las llamadas novelas policiacas regionales dedicadas a la puesta en valor de territorios concretos [...] El segundo subgénero es el del rural noir, también conocido como *country noir*<sup>60</sup> (2020, p. A33).

Esta glocalización permitiría también que las versiones cinematográficas y televisivas de los relatos funcionen más allá del país de origen con notable éxito con el apoyo que proporciona,

---

57 «les représentations qu'il propose des marges rurales et des zones périphériques» (Jacquelin, 2022, p. 1). Traducción de la autora.

58 «les bases littéraires du Country Noir et des marges rurales qu'il explore» (Jacquelin, 2021, p. 2). Traducción de la autora.

59 «se consolide comme un genre intermédiaire qui circule de façon transnationale sur différents supports médiatiques typiques de la culture populaire contemporaine : le roman policier, le cinéma et les séries télévisées» (Jacquelin, 2021, p. 2). Traducción de la autora.

60 «delle pratiche di (g)localizzazione nel campo della *crime fiction* è testimoniata inoltre dall'importanza che negli ultimi tre decenni hanno avuto due sottogeneri concentrati esplicitamente sulla rappresentazione di ambiti della società che non corrispondono all'idea delle nazioni nel loro insieme bensì a loro suddivisioni in identità regionali di diversa natura. Il primo esempio riguarda l'inarrestabile proliferazione della cosiddetta regional crime fiction dedicata alla valorizzazione di specifici territori [...] Il secondo sottogenere è quello del rural noir, anche conosciuto come *country noir*» (Pagello, 2020, p. A33). Traducción de la autora.



como se ha mencionado a propósito del *nordic noir*, la coproducción internacional, además de la posibilidad de internacionalización que ofrecen las plataformas de *streaming*, caso de *Bron/Broen* (Suecia-Dinamarca, Nimbus Film y Filmlance International para SVT1 y DR1, 2011), *Karppi/Deadwind* (Finlandia-Alemania, Dionysos Films y H&V Production para Yle TV2, 2018), *Ivalo/Ártico* (Alemania-Finlandia, Yellow Film & TV, Bavaria Fiction para COSMO, 2018) o *Pagan Peak/Der Pass* (Austria-Alemania, Wiedemann&Berg Television y Epo-Film Produktionsgesellschaft para Sky, 2018), entre otras.

Ahora bien, muchos de estos espacios naturales y/o rurales en el género negro tanto literario como audiovisual son neblinosos, inhóspitos, abundantes en espacios cenagosos y oscuros, entre glaciares y nevadas; solo tenemos que pensar en series como *Atrapados/Trapped/Ófaerö* (Islandia, RVK Studios para RÚV, 2015), *En la ciénaga/Rojst* (Polonia, Showmax y Studio Filmowe Kadr para Showmax, 2018), *Enemigo público/Ennemi public* (Bélgica, Entre Chien et Loup, Playtime Films y Proximus para RTBF, 2016), o *Zona blanca/Zone blanche* (Francia-Bélgica, Ego Productions y BE-FILMS para France 2 y RTBF, 2017). Lo mismo ocurre con series españolas localizadas en el norte peninsular, caso de *O sabor das margaridas/El sabor de las margaritas* (CTV para TVG, 2018), *El desorden que dejas* (Vaca Films para Netflix, 2020) o, de los mismos creadores de *Hierro, Rapa* (Portocabo para Movistar+, 2022), en las que la lluvia y la niebla son el ambiente propicio que envuelve la acción.

Aunque la intención de Pepe y Jorge Coira, creador y director de *Hierro* respectivamente, era la de crear un *thriller* «donde la localización fuera un factor primordial en la historia, a imagen y semejanza de los *nordic noir*» (Mejino, 2019), la serie presenta una diferencia fundamental con éstos, que es su localización en la isla de El Hierro,

un excelente lugar para ambientar una historia criminal por esa sensación de doble aislamiento que tienen sus habitantes, al ser la isla más remota del archipiélago canario y sin conexiones directas con la península (Mejino, 2019).

La serie ofrece un paisaje espectacular que a plena luz puede ser igualmente inquietante e inhóspito, y una insularidad ya experimentada en la serie *Treifoc* (CEF producciones para IB3 televisión), localizada en la isla de Mallorca y con un ambiente mediterráneo.

### 3. El argumento

La jueza Candela Montes acaba de llegar a su nuevo destino en la isla de El Hierro y pronto se sabrá que no está allí por voluntad propia, sino como castigo por tener métodos personales de trabajo; un hecho fortuito, un temblor de tierra, pone al descubierto un cadáver oculto en una gruta submarina que es rápidamente reconocido como Fran; el suceso tiene lugar el mismo día de su boda, mientras Pilar, la novia, espera en la capilla con todos los invitados.

Se iniciarán dos líneas de investigación: la de la jueza, junto a la Policía Judicial y la Guardia Civil, y la del principal sospechoso, Antonio Díaz, dedicado a producción de plátanos, padre de Pilar y empleador de Fran en los negocios de la droga. Ambos tratan de descubrir al asesino, o asesina; Candela Montes porque es su trabajo y porque en el desarrollo de la investigación resulta muerta Reyes, una agente de su confianza, y Díaz, para demostrar su inocencia en este caso. La investigación pone al descubierto el negocio del tráfico de drogas, lo que conviene muy poco a Díaz y le pone en riesgo ante la traficante para la que trabaja, Samir. La isla es pequeña, todos hablan, se conocen y comentan; el ambiente se enrarece cuando Candela Montes pone en libertad a Díaz; ninguno de los dos es bien visto por los herreños, apegados a sus costumbres.

La trama pondrá de manifiesto que la víctima tenía sus propios negocios con un alijo de diamantes de sangre y ello pone a la isla en el punto de mira de Samir, produciéndose una carrera por la búsqueda de las piedras entre el asesino y Samir. Todo se resuelve en medio de La Bajada, la festividad para la que se han estado preparando los isleños durante cuatro años y que han visto peligrar a causa de las investigaciones de los crímenes, cuando Daniel, amigo de Fran y su asesino, el chico que « siempre se queda un paso atrás »<sup>61</sup>, acaba con Samir y posteriormente es detenido cuando trata de huir en un ferry con Pilar como rehén. Los diamantes se pierden para siempre en el mar.

La serie comienza con un crimen que es necesario resolver, por lo que se ponen en marcha todos los procedimientos habituales en una investigación criminal, siguiendo pistas, interrogando a conocidos, amigos, familiares; el espectador se pregunta quién será el asesino o asesina y se juega con el falso señuelo de la oposición de Díaz a la boda de su hija con Fran, para señalarlo como culpable; necesariamente debe ser alguien próximo, la isla es pequeña; el relato crea intriga e interés; sin embargo, la construcción del suspense no se producirá hasta el final del capítulo cuarto, justo en la mitad de la temporada, cuando el asesino actúa de nuevo; a partir de ese momento los espectadores tienen más información que el resto de los personajes que participan de la investigación y por tanto, durante el resto de los capítulos la audiencia es conocedora de los errores que están cometiendo quienes investigan, e incluso conoce la limitación temporal para resolverla, pues el delincuente se propone escapar.

Este planteamiento es interesante en el sentido de que si se hubiera construido un relato procedimental, de simple búsqueda del culpable, la narración se habría mantenido en el mismo nivel de interés; sin embargo, la aparición del suspense en los términos que lo planteaba Hitchcock, permite que crezca la expectación.

#### 4. Los personajes y el entorno

Áurea Ortiz sostiene que el paisaje en el cine

siempre es un paisaje emocional. Está teñido de los sentimientos, de las emociones, del sentido de las acciones, nunca es objetivo. Es funcional en dos sentidos: sirve como decorado para que las acciones tengan lugar y los seres humanos que lo pueblan actúen, pero también funciona en clave emocional, como paisaje moral (2007, p. 209).

De esta forma, los personajes que llevan a cabo las acciones de la narración se enmarcan y se ven influidos por este paisaje; a su vez el paisaje puede ser un reflejo de la situación emocional del sujeto, cuando es tratado como un elemento de la acción y no como mero fondo en el que sucede la historia.

En esta serie los personajes están mediatizados por el entorno, tanto paisajístico como humano, en el desarrollo de sus acciones y en sus motivaciones, lo que coincide con la opinión de Galán Fajardo de que

un personaje no existe por sí solo, es decir, aislado, sino que aparece siempre en un contexto, con unas influencias culturales según su origen étnico, social, religioso o educativo, en un lugar y un período histórico y con una profesión definida [...] rasgos que determinarán su forma de hablar, su modo de vestir, su modo de actuar y de pensar (2007, p. 3).

---

61 Diálogo de la serie. Episodio 8. 00:13:35.

Desde este enfoque, veremos cómo actúan los personajes fundamentales de la serie categorizados como principales, «los que desarrollan las tramas esenciales, en las que no se puede omitir ningún detalle, pues variaría la esencia del relato» (Gutiérrez San Miguel, 2006, p. 33).

Son dos los personajes principales de *Hierro*, Candela Montes, jueza destinada en la isla y Antonio Díaz, propietario de una platanera y transportista de droga al por mayor; por motivos muy diferentes tienen un objetivo común: descubrir al asesino de Fran y de Reyes.

Montes es una jueza foránea, enviada a la isla como castigo, algo que queda patente desde el principio no solo por las preguntas insistentes de quienes la rodean, sino también por las investigaciones de Bernardo, abogado de Díaz:

Bernardo: No paraba de meterse en jardines y la premiaron mandándola aquí, un año mínimo.

Díaz: ¿Y por qué El Hierro?

Bernardo: ¿Se te ocurre algo más lejos<sup>62</sup>?

En este diálogo se establecen tres circunstancias, la primera es que la jueza está obligada a estar en El Hierro; la segunda es la condición de aislamiento y lejanía de la isla; la tercera nos habla de la dualidad del personaje: es justa y eficiente, pero su destino obedece a un castigo, a una parte oscura en su trayectoria.

Desde el comienzo Montes choca con todos los personajes que la rodean, enraizados en las tradiciones costumbristas de su isla, las festividades religiosas, los deportes tradicionales, los métodos de trabajo; es, además, una mujer en un terreno laboral de hombres y viene a poner orden en lo que todos y todas quieren que siga igual, moverá de sus puestos a Guardias Civiles, cambiará la rutina de la Secretaria Judicial, es la persona que no comprende cómo funciona la isla y que llega a enfrentarse con sus agentes en algo tan importante para ellos como La Bajada:

Sargento Morata: Usted es la jueza de El Hierro y manda mucho, pero no tanto<sup>63</sup>.

Montes comparte con otras mujeres protagonistas de *thrillers* televisivos el ser «foráneas desplazadas desde la ciudad hasta el pueblo donde ha sido hallado el cadáver» (Lacalle, 2022, p. 67), si bien en este caso, está allí como destino; su mirada, sin embargo, sigue siendo la de alguien que llega de otro lugar y por tanto desconoce el espacio y las relaciones que se dan en el entorno en el que debe trabajar. Esto supone, según Lacalle, una de las características «de las detectives en boga de la ficción internacional, que las convierten en figuras paradigmáticas de la alteridad: el aislamiento respecto de su entorno» (Lacalle, 2022, p. 67); Montes no es una detective pero ejerce como tal, ya que uno de los cambios que impone en la rutina de trabajo de los agentes es la de involucrarse en la investigación junto a la Policía Judicial y la Guardia Civil.

En el plano personal es una mujer independiente, profesional, que además es familia monomarental al cargo de un hijo con parálisis cerebral y sobre la que pesa la soledad y el sentimiento de culpa, como se pone de relieve en algunas imágenes en las que aparece enfrentada al espacio vacío e inhóspito de la isla, espacio abierto y, a la vez, cerrado sobre sí mismo, geográficamente por su condición insular, psicológicamente por ese mundo cerrado y aferrado a sus costumbres que es la población de la isla. Es fuerte pero puede llegar a

---

62 Diálogo de la serie, capítulo 2. 00:45:35.

63 Diálogo de la serie, capítulo 6. 00:26:00.

derrumbarse cuando cree que hubiera podido evitar un desastre como puede apreciarse en esta secuencia de imágenes del episodio 5:



Figura 1. Fotograma de *Hierro*. Plano General. Soledad de Candela Montes.  
Temporada 1. Episodio 5. 00:43:36.  
Fuente: Imagen tomada de Movistar+.



Figura 2. Fotograma de *Hierro*. Plano General. Soledad de Candela Montes.  
Temporada 1. Episodio 5. 00:43:56.  
Fuente: Imagen tomada de Movistar+.



Figuras 3 y 4. Fotogramas de *Hierro*. Primer Plano. Soledad y culpa de Candela Montes.  
Temporada 1. Episodio 5. 00:44:01 y 00:45:24.  
Fuente: Imagen tomada de Movistar+.

Díaz, por su parte, es un personaje que encaja perfectamente en el *thriller*: tiene antecedentes, es transportista de drogas al servicio de una poderosa traficante, pero no es el asesino que buscan; no le quedará más remedio que investigar por su cuenta para evitar ser acusado, si bien a ojos de toda la isla ya lo está. Su situación se parece a la de la jueza, es foráneo, aunque lleve veinte años en El Hierro. Desde el principio este personaje propone ayuda mutua a Montes, trata de mostrar las similitudes entre ambos. Si la jueza es la protagonista del relato, Díaz es el antagonista porque representa una oposición a la jueza, plantea conflicto y hace que la historia avance; pero no es su enemigo; representa problemas pero también alguien que comprende la situación de Montes.

Para ambos la isla es un agente fundamental que repetidamente asocian con limitación y encierro: Díaz porque, como encausado, solo puede salir de ella burlando la ley; en el caso de

Montes se trata de una limitación psicológica y personal respecto al trabajo que debe desarrollar.

En cuanto a los personajes secundarios –aquellos que «llevan a cabo acciones de apoyo a los anteriores [principales], es a través de ellos que la narración no permanece plana y simple» (Gutiérrez San Miguel, 2006, p. 33)–, encontramos dos círculos diferenciados: el equipo que trabaja con la jueza en el que están los y las agentes, abogados y secretaria judicial, y el grupo de amigos y amigas de la víctima, entre los que se encuentra el asesino. Todos ellos, no obstante, tienen diferencias con la jueza por sus métodos de trabajo o porque su visión del posible culpable no coincide con la suya. No obstante, dentro de estos grupos debemos destacar dos categorías diferentes.

Por una parte, están la víctima y el victimario, Fran y Daniel. Fran es uno de los ejes de acción, aunque no tiene presencia física en la serie; es descrito en numerosas ocasiones por amigos y familiares en el transcurso de la investigación. También aparece de forma virtual en fotos y grabaciones y puede apreciarse que tiene una doble cara, un lado oscuro que su novia y parte de sus amigos desconocen, como puede apreciarse en el siguiente diálogo:

Yeray: Fran era amigo de todos ... bueno, y de nadie<sup>64</sup>.

Fran y Daniel se revelan como dos personajes poliédricos, que en absoluto son lo que parecen:

Daniel (sobre Fran): Yo no quería que pasara todo esto, los diamantes iban a ser de los dos pero, el hijo de puta los escondió para venderlos él solo, me engañó como te engañó a ti. Todo lo demás pasó por su culpa<sup>65</sup>.

La isla es de nuevo el agente fundamental que provoca sus acciones, pues su motivación como personajes no es otra que salir de El Hierro, escapar al encierro que representa la isla y su falta de horizonte vital.

Por otra parte, se observa una categoría personificada por la agente Reyes, el único apoyo incondicional que tiene Montes y también víctima de Fran. Su asesinato es el elemento que derrumbará moralmente a la jueza. Reyes, lejos de querer escapar de la isla está enraizada en ella, se llama como la patrona, la Virgen de los Reyes, y lleva el colgante que la simboliza, un objeto dramático que representa a Reyes y es utilizado por el asesino (Figura 5).



Figura 5. Colgante de la Virgen de los Reyes.  
Fuente: Ayuntamiento de Valverde.

64 Diálogo de la serie. Episodio 8. 00:13:18

65 Diálogo de la serie. Episodio 8. 00:24:42

## 5. El espacio de la representación

Si con Gutiérrez San Miguel consideramos que « lo importante de una imagen no es la selección de un plano o un objeto determinado, sino la organización que de este se hace dentro del cuadro » (2006, p. 80), se impone que este apartado comience con un somero estudio de la cabecera de la serie, ya que contiene muchos de los estilemas que presenta la serie.

La cabecera no nos adelanta, en este caso concreto, la acción de la serie. Sin embargo, reproduce a la perfección el clima y el ambiente de la misma y nos presenta a sus protagonistas. Se trata de una secuencia de montaje en la que alternan planos detalle y grandes planos generales a vista de pájaro, además de planos detalle y primeros planos de Montes y Díaz en pantalla partida. La cabecera se cierra con un plano de una sabina canaria, retorcida a causa de la acción del viento y símbolo de la isla de El Hierro. El juego de texturas es notorio en toda la cabecera (Figura 6).

En esencia están presentes todos los elementos visuales que van a caracterizar la serie: la textura que endurece la imagen de la isla y la combinación de grandes planos abiertos y vistas aéreas con otros muy cerrados; tierra atormentada y mar como componentes básicos de la isla y del paisaje de la serie.

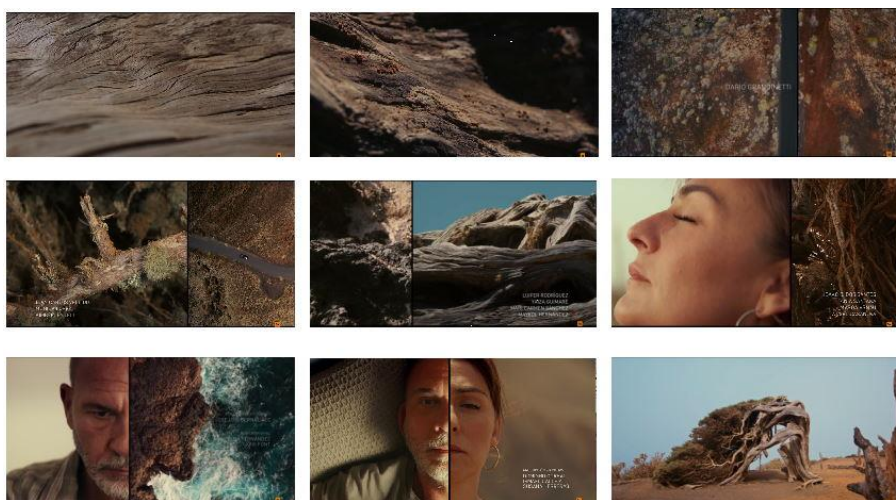


Figura 6. Selección ordenada de fotogramas de la cabecera de *Hierro*.

Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.

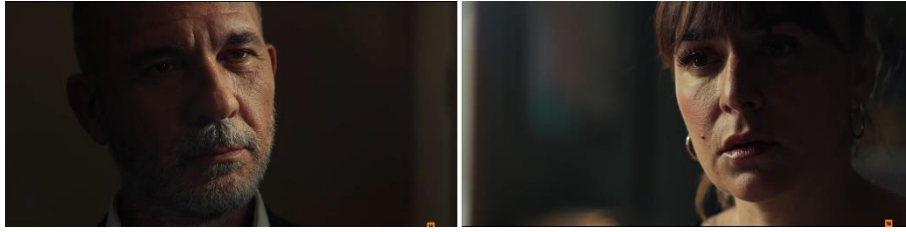
Encontramos dos líneas en los escenarios de *Hierro*, interiores y exteriores, y ambos son tratados, desde el punto de vista del encuadre de forma muy diferente.

### • Los interiores

En general se trata de espacios en los cuales se producen interrogatorios, confesiones, conversaciones y momentos familiares. Su tratamiento es diferente al de los exteriores. Casi siempre se trata de planos cortos, cerrados, con poca o nula profundidad de campo, con abundantes primeros planos que resaltan solamente una parte del rostro del personaje; otro de los recursos utilizados es el foco selectivo.

La iluminación es dramática, con fuerte claroscuro, habitual en el género negro, que oculta el fondo e incluso parte del rostro de quien habla. Aquí podemos señalar esa dualidad siempre presente en el género, que en este caso nos indica que todos los personajes pueden ocultar algo, son ambivalentes; incluso la jueza oculta las razones de su traslado a la isla.

Este tratamiento dramático de la luz se percibe muy bien en los fotogramas que siguen, en los que se crea un ambiente opresivo, incluso en momentos informales de la acción (Figuras 7 a 10).



Figuras 7 y 8. Fotogramas de *Hierro*. Interrogatorio de Díaz.  
Temporada 1. Episodio 1. 00:29:50 y 00:30:22  
Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.

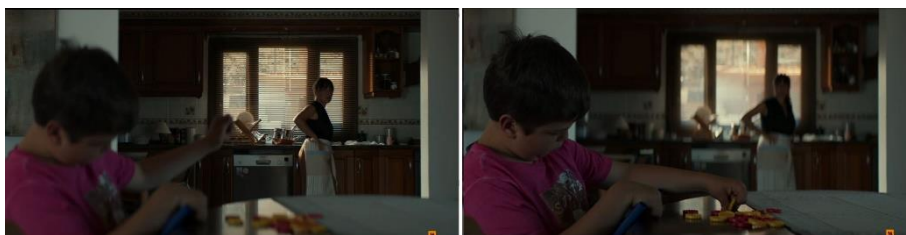


Figuras 9 y 10. Fotogramas de *Hierro*. Conversación con la abuela de Fran.  
Temporada 1. Episodio 1. 00:46:00 y 00:46:14.  
Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.

En cuanto al foco selectivo, puede apreciarse en los siguientes fotogramas, en los que se mantiene un encuadre igualmente cerrado y con poca profundidad de campo, tanto en momentos de tensión como en escenas domésticas. La atención del espectador es desplazada hacia el sujeto de interés sin perder de vista la presencia del otro personaje (Figuras 11 a 14).



Figuras 11 y 12. Fotogramas de *Hierro*. Samir viaja a la isla.  
Temporada 1. Episodio 6. 00:00:45 y 00:00:55.  
Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.



Figuras 13 y 14. Fotogramas de *Hierro*. Escena doméstica. Montes y su hijo.  
Temporada 1. Episodio 8. 00:07:37 y 00:07:39.  
Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.

## • Los exteriores

*Hierro* utiliza escenarios muy reconocibles de la isla, incluyendo nombres reales de la localización, como el municipio de Valverde, la Ermita de la Virgen de los Reyes o la Playa del Verodal entre otros. No se oculta el espacio geográfico en el que transcurre la acción dramática;

como en otros casos de *thriller* rural, ese espacio individualizado por la orografía y el clima del lugar aporta elementos que afectan al argumento y a los personajes:

- La insularidad. Los personajes tienen dificultad para entrar o salir de la isla, tienen un límite visible, que es el mar. Aporta un claro aislamiento de la población que dificulta su movilidad y contribuye a mantener tradiciones.
- El terreno volcánico. Aporta textura, un elemento que enriquece la imagen, pero también la endurece y crea un ambiente casi desértico.
- El viento. Completa la imagen anterior creando un ambiente inhóspito para algunos personajes, caso de la jueza Candela Montes.

Todos estos elementos hacen que las localizaciones exteriores presenten una imagen agreste y se comporten a menudo como espacios opresivos en los que deben desenvolverse los personajes, a pesar de su luz y de la ausencia de lugares neblinosos o cenagosos.

A la inversa de lo que pasa con los interiores, en los exteriores abundan los grandes planos generales, con frecuencia con un punto de vista cenital, vista de pájaro, y en movimiento mediante la utilización de drones.

Lo que en principio sirve a la función de hacer saber al espectador dónde se sitúa la acción pasa a ser un elemento recurrente, un leitmotiv visual que aparece en todos los episodios de la temporada: se nos recuerda constantemente en dónde estamos y cuáles son los límites de ese espacio. Grandes planos generales que nos muestran un espacio abierto pero que indican que la narración habita un espacio psicológicamente cerrado (Figuras 15-16).



Figuras 15 y 16. Planos generales de los episodios 2 y 7 de *Hierro*.  
Temporada 1. 00:11:26 y 00:10:26.

Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.

## Conclusiones

La serie *Hierro* presenta escenarios conocidos y reconocibles, haciendo presentes sus características geográficas como poblaciones y playas, pero también su industria agrícola, las plataneras, infraestructuras de transportes como el puerto, y aun las socioculturales como las festividades religiosas, los deportes tradicionales o los puertos deportivos. Todo ello la sitúa en la tendencia del *rural noir*, o *country noir*, en la que se ponen de relieve las características singulares de la región concreta en la que sucede el relato.

Además, tras este breve análisis de la serie podemos concluir que el espacio en el que se sitúa puede ser reconocible fácilmente como perteneciente al género negro, tanto sus exteriores como sus interiores, debido fundamentalmente al impacto psicológico que crea en los personajes. Con independencia de la luz de la isla, alejada de la oscuridad y grisura de algunos ambientes del *nordic noir* y del *rural noir*, podemos afirmar que el paisaje es un sujeto activo e influyente. En el caso de los exteriores, los abundantes planos generales abiertos transmiten inquietud, dada su imagen agreste y el carácter de espacio finito que aportan.; en el caso de los interiores, la



iluminación dramática que los caracteriza y los encuadres cerrados carentes de profundidad de campo, contribuyen a crear un espacio con cierto carácter claustrofóbico; de nuevo tenemos un concepto de espacio opresivo y cerrado.

Se concluye con ello que, a pesar del paisaje y la luz que caracteriza a la isla, el espacio en el que se desarrolla la narración presenta rasgos definitorios que lo hacen viable como marco válido para el *thriller* propuesto, al igual que ocurre con el paisaje del *rural noir*.

## Referencias

Arisмениdi Otálvaro, V., Ballester Esparcia, P., Martínez Puche, S. (2021). Sinergias entre la ficción audiovisual y la promoción turística. El caso de la serie *Hierro*. *Inclusiones*, 8, 161-180. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7811235>

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Paidós.

Ayuntamiento de Valverde (2016). <https://www.aytovalverde.org/valverde-comienza-los-preparativos-la-bajada-la-virgen-los-reyes-2017/>

Cuadra de Colmenares, E. de la y Marcos Recio, J.C. (2007). Cabeceras de series de ficción: símbolo y documento.

[https://eprints.ucm.es/id/eprint/7072/1/Cabezas\\_de\\_series\\_de\\_ficcion.pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/7072/1/Cabezas_de_series_de_ficcion.pdf)

García Martínez, A. N. (2017). El paisaje en el policiaco de la tercera edad dorada de la televisión. En G. Cappello (dir.), *Ficciones cercanas. Televisión, narración y espíritu de los tiempos* (pp. 257-271). Fondo Editorial.

Galán Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *CES Felipe II*, 7. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/5554>

González de Garay Domínguez, B. y Sánchez Zapatero, E. (2015). La mujer en el nordic noir televisivo: los casos de Forbrydelsen (DR1: 2007-12), Broen/Bron (SVT1/DR1: 2011) y Borgen (DR1: 2010), en À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds), *El género negro de la marginalidad a la normalización* (pp. 451-458). Andavira.

Gubern, R. (1973). *Historia del cine*. Lumen.

Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Cátedra.

Hueso Montón, A. L. (1988). El cine y su vinculación al mundo urbano. *Sémata: Ciencias sociales e humanidades*, 1, 375-389. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8201348>

Jacquelin, A. (2021). Genèse et circulations d'un genre populaire en régime médiatique : le cas du Country Noir. *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*.

<https://journals.openedition.org/belphegor/3803>

Jacquelin, A. (2022). Territorialisation du polar européen, entre représentation pittoresque et écriture des marges. *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*. <https://journals.openedition.org/belphegor/4635>

Knutson, D. (2015). Novela negra rural en España. En J. Sánchez Zapatero y À. Martín Escribà, A. (eds), *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro* (pp. 151-155). Andavira.

López Sangüesa, J. L. (2017). *El thriller español (1969-1983)*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/44270/>

- Martín Matos, J. A. (2015). Glocalización en la trilogía del Baztán: elementos locales y globales en el universo de Dolores Redondo. En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (dir.), *El género negro de la marginalidad a la normalización* (pp. 87-96). Andavira.
- Mejino, L. (2019). *Hierro*. Serie rodada en la isla de El Hierro, prepara la segunda. <https://www.isladetenerifevive.com/2019/09/hierro-serie-rodada-en-la-isla-de-el.html>
- Ortiz Villeta, A. (2007). Paisaje con figuras: el espacio habitado del cine. *Saitabi*, 57, 205-226. <https://roderic.uv.es/handle/10550/27282>
- Pagello, F. (2020). Dal giallo al crime. Glocalismo, transculturalità e transmedialità nel poliziesco italiano contemporáneo. *mediAzioni* 28: A30-A47. <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.
- Rivero Grandoso, J. (2011). Geografías en negro. Escenarios del género criminal. En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds). *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3(1), 267-270. <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-1/resenas03.htm>.
- Saló Benito, G. (2016). Origen, evolución y consolidación de la ficción nórdica en el mercado global, en L. Martínez (coord.) *Cultura popular y medios audiovisuales en la historia contemporánea* (pp. 280-316). Biblioteca online. [https://www.researchgate.net/publication/330765303\\_ORIGEN\\_EVOLUCION\\_Y\\_CONSOLIDACION\\_DE\\_LA\\_FICCION\\_NORDICA\\_EN\\_EL\\_MERCADO\\_GLOBAL](https://www.researchgate.net/publication/330765303_ORIGEN_EVOLUCION_Y_CONSOLIDACION_DE_LA_FICCION_NORDICA_EN_EL_MERCADO_GLOBAL)
- Saló Benito, G. (2019). *Los formatos de televisión en el mundo. De la globalización a la adaptación local. Análisis de formatos nórdicos* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=223195>
- Sánchez Barba, F. (2001). *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. [Tesis doctoral] Universitat de Barcelona. Departament d'Història Contemporània]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/432783#page=3>
- Sánchez Noriega, J. L. (2008). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista Medicina y Cine*, 4(1), 27-34. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/50501/>
- Sánchez Zapatero, J. (2013). En los márgenes del género: características, paradojas y fuentes literarias del cine negro español (1962-1975). En J. A. Pérez Bowie (dir.). *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo* (pp. 256-298). Los Libros de la Catarata.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the Studio System*. Temple University Press.
- Sorlin, P. (2001). El cine y la ciudad. Una relación inquietante. *Secuencias: revista de historia del cine* 13, 21-28. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3869>

# Entretien

## Interview



## La ciudad en la trilogía del *Yo*: clave narrativa, desafío técnico y seña de identidad genérica

The City in The *Yo* Trilogy: Narrative Key, Technical Challenge and Sign of Generic Identity

Avec **Antonio Altarriba** et **Keko**

Entretien réalisé par Diane Bracco et Thomas Faye

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1230>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

---

**Resumen:** Esta entrevista es fruto de un intercambio que mantuvimos con Antonio Altarriba y Keko, respectivamente guionista e ilustrador de la trilogía *Yo* cuyos tres volúmenes se publicaron entre 2014 y 2021. Cada uno de estos álbumes constituye una inmersión en un universo a la vez estético y social muy peculiar, a través del cual los autores ofrecen un relato que pretende entretener, sin por ello estar desprovisto de claves de interpretación de los disfuncionamientos de la sociedad occidental en la que cobran vida. La ciudad, aunque siempre parece hacer las veces de trasfondo, ocupa sin embargo un lugar estructurante fuerte, operando como nexo entre la arquitectura del relato y la arquitectura de la página. En sus respuestas a nuestras preguntas, Antonio Altarriba y Keko hablan de su proceso creativo y su colaboración, desvelando así, durante unos instantes, las entrañas del escenario urbano de una sabrosa trilogía negra.

**Palabras clave:** Cómic, Trilogía *Yo*, Altarriba y Keko, Procesos creativos, Espacio urbano, Construcción del espacio en el cómic

**Résumé :** Cette interview est le fruit d'un échange que nous avons eu avec Antonio Altarriba et Keko, respectivement scénariste et dessinateur de la trilogie *Yo* dont la publication des trois tomes s'étale entre 2014 et 2021. Chacun de ces albums constitue une plongée dans un univers à la fois esthétique et social bien particulier, à travers lequel les auteurs livrent un récit qu'ils veulent divertissant, sans pour autant qu'il soit dénué de clés d'interprétation des travers de la société occidentale dans laquelle ils prennent vie. La ville, bien qu'en apparence toujours en arrière-plan de ces intrigues, y occupe pourtant une place structurante forte, opérant la jointure entre architecture du récit et architecture de la page. Antonio Altarriba et Keko reviennent, à travers les réponses qu'ils donnent à nos questions, sur leur processus créatif et leur collaboration, dévoilant ainsi, l'espace de quelques instants, l'envers du décor urbain d'une trilogie noire savoureuse.

**Mots clés :** Bande dessinée, Trilogie *Yo*, Altarriba et Keko, Processus créatifs, Espace urbain, construction de l'espace en bande dessinée

**Abstract:** This interview is the fruit of an exchange we had with Antonio Altarriba and Keko, respectively the scriptwriter and illustrator of the *Yo* trilogy, the three volumes of which will be published between 2014 and 2021. Each of these albums is a plunge into a very particular aesthetic and social universe, through which the authors deliver a story that they aim to entertain, without being devoid of keys to interpreting the failings of the Western society in which they come to life. The city, while seemingly always in the background of these intrigues, nevertheless occupies a strong structuring place, operating as a link between the architecture of the story and the architecture of the page. In their answers to our questions, Antonio Altarriba and Keko talk about their creative process and their collaboration, giving us a glimpse behind the urban scenes of a delicious noir trilogy.

**Keywords:** Comics, *Yo* Trilogy, Altarriba and Keko, Creative processes, Urban space, Construction of space in comics

Quisiéramos, con esta entrevista, explorar los procesos creativos de la ciudad en los tres volúmenes de la trilogía del *Yo*, indagando tanto la concepción de la ciudad en la trama narrativa como su realización concreta, el trabajo colaborativo entre guionista y dibujante así como el valor que se le puede atribuir en el género de las ficciones criminales.

## Introducción

Vitoria, Madrid, Salamanca, París son algunas de las ciudades por las cuales pasan los protagonistas de la trilogía. ¿Obedece esta selección a una voluntad autoficcional, a factores personales o se debe más bien a la adecuación de dichas urbes con un proyecto narrativo y estético?

Vitoria es el espacio que aglutina y da cohesión topográfica a la trilogía. Nos interesaba situar historias muy negras en una ciudad de provincias donde, en apariencia, nunca pasa nada. Sin embargo, no deja de haber corrientes subterráneas por las que fluye, pútrida y constante, la maldad. Es un ejemplo de esa hipocresía en la que envolvemos nuestros comportamientos y también nuestros pensamientos, un rostro sonriente que oculta las miserias de la existencia. Vitoria es la ciudad donde vive Antonio y la conoce bien. Lleva casi cincuenta años viviendo allí. Lo cual no quiere decir que esa ubicación no propicie inclusiones autobiográficas, especialmente en *Yo, asesino*. París y Madrid nos convenían para dar una dimensión internacional, de alguna manera cosmopolita, a los quehaceres de los protagonistas. Y Salamanca aparece por tratarse de la ciudad española más identificada con su Universidad. Allí transcurre *El perdón y la furia*, pero también cumple un papel importante en *Yo, asesino* y *Yo, mentiroso*. Se trata de la supuesta ciudad del conocimiento (Universidad) y, como consecuencia, de la impostura intelectual, hasta de la falsificación artística (Osvaldo en *El perdón y la furia* y Quintana en *Yo, mentiroso*). Salamanca también es importante por su plaza rectangular. La trilogía está llena de plazas geométricas (plaza de los Vosgos en París, plaza Nueva y plaza de los Fueros en Vitoria, plaza Mayor en Valladolid, plaza Mayor en Madrid, Plaza Mayor en Salamanca...) que encuadran y limitan la magmática creatividad o la informe libertad de los personajes, siempre en peligro en las tramas. En cierta medida, toda intriga surge de la confrontación del tiempo de un proyecto personal con un espacio geográfico.

### 1. La ciudad y lo real

No son escasas las ocasiones en las cuales aparecen monumentos, instituciones o incluso nombres de personajes que evocan entidades o seres reconocibles en el mundo real. ¿Esta selección sirve un propósito meramente realidad o bien un objetivo más ético y comprometido dentro de la ficción negra?

Contribuye, efectivamente, a crear «*effet de réel*» y a mantener la credibilidad del lector. Si reconoce el paisaje, la acción se le antoja más verdadera. Por otra parte, el espacio urbano ofrece un muestrario de las contradicciones de una sociedad donde el mendigo pide a la puerta de los grandes centros de consumo, el asesinato irrumpe en el apacible paseo por calle peatonal, el atentado terrorista en un campus universitario, los cadáveres enterrados en un parque... Pero los edificios también adquieren protagonismo llegando a determinar la acción en numerosas ocasiones, el torreón donde pinta Osvaldo en *El perdón y la furia*, el edificio de Otrament o la basílica de Aránzazu (Oñate) en *Yo, loco*, los palacios en ruinas o la catedral en obras en *Yo, mentiroso*... Eso sin olvidar la importancia de los espacios museísticos (Museo de Bellas Artes de Álava y Museo Nacional de Escultura de Valladolid en *Yo, asesino*, galería de falsificaciones del profesor Quintana en *Yo, mentiroso*, colección de objetos de famosos de Martín o representaciones de la locura en el piso de Begoña en *Yo, loco*...) como lugares de sacralización

de la creatividad. Todo para cuestionar la impostura artística, la fragilidad de los ídolos, quizá simples fetiches, ante los que nos postramos, tema que atraviesa toda la trilogía.

La representación de la ciudad alterna perspectivas muy abarcadoras y focalizaciones mucho más centradas en elementos concretos (cafés, gárgolas, ...) que pueden percibirse como el resultado de una selección narrativa. ¿Cómo se concibe la convivencia entre estos dos modos de representación? ¿Debemos ver en ella la yuxtaposición de lo real con lo ficticio?

La representación de la ciudad tiene normalmente una función ubicativa, adquiriendo en ocasiones, como ya he dicho, protagonismo como actor fundamental de la intriga. La focalización de pequeños detalles suele adquirir una función muy distinta, la de metáfora visual que viene a reforzar, a veces a contradecir, en cualquier caso a modular lo que pasa en la narración o lo que dicen los personajes.

La ciudad también parece definirse en su relación con la historia reciente: lleva los estigmas del terrorismo, es un lugar de conmemoración con la presencia de monumentos y estelas, y a la vez es el teatro de crímenes, de manipulaciones y de la corrupción. Hasta permite a veces iniciar una reflexión sobre la unidad de España. ¿Irámos hasta afirmar que la ciudad como teatro de las fechorías de los protagonistas, obedece una representación comprometida e impulsa una reflexión sobre un eventual valor político de la misma?

La ciudad es el espacio por excelencia de la modernidad. Es más, la modernidad engendra la ciudad. O, quizá, al revés, la ciudad engendra la modernidad. En cualquier caso, desde hace un par de siglos todo ocurre en ella. El relato rural constituye la excepción y viene marcado por características campesinas hoy en día exóticas. Así que sí, el conflicto social, el choque de intereses, la injusticia ocurren en la ciudad. La ciudad, de hecho, reparte por barrios la diferencia de clases. El plano de la ciudad convierte la desigualdad en geografía, que se manifiesta en la distancia ética y estética entre el centro y los arrabales. En esta trilogía donde la crítica social ocupa el núcleo de los argumentos el espacio urbano resultaba insoslayable. Y esto, más allá de la evolución industrial y contaminante que aporta la modernidad, ya lo sabían los griegos. Al fin y al cabo «política» viene de *polis*, la ciudad.

## 2. Declinaciones de la ciudad

La ciudad aparece muchas veces fragmentada. Suelen aparecer «paisajes urbanos» tópicos, vistos desde terrazas, balcones, ventanas, a menudo en picado, a ojos vista o mediante prismáticos, y a veces incluso el lector no los ve. ¿Cómo analizar lo que podría considerarse como una objetivación del paisaje urbano? ¿Son meros elementos de un decorado, verdaderos elementos significativos para las intrigas o elementos destinados a producir un efecto particular en el lector?

Los paisajes se integran en la intriga y rara vez se quedan en mera escenografía. En cierta medida, la mayor parte de las historias (en cualquier medio que se cuenten) parten de la confrontación de un proyecto humano con un espacio lleno de peligros. De esa interacción surge la mayor parte de las tramas de la trilogía. Y no solo utilizamos paisajes urbanos realistas. La importancia del arte en los tres libros hace que la interacción se produzca con paisajes artísticos. Muchos de los edificios que aparecen (casa del Cordón de Vitoria, edificio Otrament en *Yo, loco*, catedral de Vitoria en *Yo, mentiroso*, arco de la Défense en el París de *Yo, loco*, palacios vitorianos en ruinas en *Yo, mentiroso*...) se presentan como obras de arte arquitectónicas. Y, por supuesto, también son esenciales en la trilogía los paisajes de cuadros, esculturas, incluso las *performances*. Así que el paisaje casi nunca es un elemento decorativo sino, más bien, narrativo.

Los museos y las universidades también ocupan un lugar de importancia en las tres novelas. ¿Qué sentido tiene para vosotros asociar arte, cultura y conocimiento con crímenes de diversas índoles? ¿En qué medida contribuyen a la construcción de la ficción negra?

El asesinato como *performance* artística constituye la base argumental de *Yo, asesino*. Y este planteamiento destiñe sobre los otros dos libros. El único asesinato de *Yo, loco* se produce en una performance de Jeff Koons. La exhibición de «body art» en *Yo, asesino* remite a la violencia auto-infligida. Los crímenes de *Yo, mentiroso* se presentan en forma de cabezas embotelladas. Y los de *Yo, asesino* o los de *El perdón y la furia* se confunden con la representación del sufrimiento en la pintura barroca. La voluntad de matar no está inscrita genéticamente en el ser humano. Viene inducida por factores culturales. Por eso son importantes los elementos artísticos que rodean a los criminales, porque modulan, incluso compiten con el estilo de matar de los personajes. Y tan importante o más que las preferencias artísticas que dan forma a los asesinatos es la bibliografía que manejan los asesinos. Las viñetas de los tres libros están repletas de libros, bibliotecas, librerías donde pueden leerse los títulos y el nombre de los autores. Dime lo que lees y te diré cómo matas.

Sorprende particularmente en *Yo, loco* la atenuación de la ciudad a favor de una afirmación gráfica y narrativa del campo. ¿Este se concibe como una «anti-ciudad» o un contramodelo? ¿Se sirve la ficción de dicha oposición para comprometerse con el tema de la modernidad? El hecho de que muchas veces se observe la ciudad a través de los prismáticos y desde un edificio moderno ¿es una afirmación de la ciudad hegemónica, sede de las perversiones? La asociación entre naturaleza y ciudad (con la representación de la secuoya en *Yo, mentiroso* o con la *mise en abyme* de la jungla en *Yo, loco*) tiende a asociar la ciudad con el crimen. ¿Es una postura verdadera?

*Yo, loco* presenta algunas particularidades con respecto a los otros dos títulos de la trilogía. La oposición naturaleza-civilización se presenta como metáfora de la oposición cordura-locura. Animales y plantas campan en libertad rodeando el edificio Otrament con apariencia de jaula. La locura como manifestación incómoda o marginal de la personalidad ha tendido a la patologización del individuo y a su encierro (manicomios, campos de reeducación, clínicas neuropsiquiátricas...). Por el contrario, la naturaleza admite todo tipo de sorprendentes peculiaridades que diversifican libremente el paisaje. El caso de la secuoya en *Yo, mentiroso* es distinto. En la ciudad verde que es Vitoria el árbol más grande está muerto, una muestra más de la falsificación y la impostura. La naturaleza se integra artificialmente en el espacio urbano y sobrevive en los huecos que le permite la dictadura del hormigón y del asfalto.

### 3. Concepción de la ciudad

¿Cuáles serían las inspiraciones pictóricas reivindicadas en la representación de la ciudad? ¿Cómo se organiza el trabajo entre Antonio y Keko: hay consignas para la representación? ¿unos debates?

En la medida en la que, como se ha dicho, la ciudad cumple un papel más narrativo que meramente decorativo los espacios de la ciudad y su planificación vienen dadas en el guion. Naturalmente, los efectos de la iluminación y sus matices expresivos conciernen a la realización gráfica. Y ahí el «estilo Keko» resulta fundamental.

¿En qué medida el cine y especialmente las representaciones urbanas en el cine negro han inspirado vuestra concepción de la ciudad? ¿Trabajasteis a partir de algunas referencias específicas que hayan influenciado el grafismo (los contrastes de blanco y negro hollywoodienses, la escala de planos, la angulación...)?

La trilogía se acoge a las fórmulas del género negro, aunque el fondo de la intriga pretenda trascenderlo. Todo género viene marcado por convenciones y hasta estereotipos. El callejón oscuro, el acecho en la penumbra, el chorro de sangre, la mujer fatal, la mutilación o la presentación truculenta de los cadáveres, la traición, el disimulo o la mentira, el malestar existencial del protagonista conforman algunos de los motivos recurrentes del relato policíaco. No son temas ni situaciones que se presten a una puesta en escena luminosa o colorista. Hasta las novelas, que no llevan imágenes, respiran una atmósfera tenebrosa. La denominación «género negro» se acuña, de hecho, en la literatura. El cine, en su dependencia fotográfica, cromatiza esta temática con los tonos que mejor la escenifican, gama de grises y negros. Pero no solo existen los referentes cinematográficos. A partir de 1929 ya encontramos series policíacas en los cómics. Desde Dick Tracy hasta Alack Sinner, pasando por el inspector Dan o Torpedo, tenemos una amplia galería de intrigas criminales dibujadas. Las influencias de nuestra puesta en escena están, por lo tanto, más en Chester Gould, José Muñoz, Alberto Breccia, Tardi, Cabanes o Frank Miller que en realizadores o directores de fotografía de películas. El dibujo de Keko, original y muy rotundo en el contraste blanco/negro, resulta la mar de adecuado para dar forma y color a las atmósferas densas que la trilogía necesita.

¿Existe algún tipo de filiación consciente entre vuestra concepción gráfica de la ciudad como espacio criminógeno y las representaciones urbanas construidas por el cine *neo-noir* contemporáneo español?

No. Al menos no es consciente. Seguramente ocurre más bien al revés, el cine *neo-noir* se inspira en la concepción gráfica de algunos cómics.

En la disposición de las viñetas en la página, unos esquemas se repiten, como si fueran señales de un «estilo», como si construyeran una verdadera arquitectura. El formato gráfico parece cobrar importancia; no tanto en la posición de las viñetas como en su forma. ¿Quién procede a ese tipo de elección y con qué objetivo?

Normalmente la composición de la página es cosa del dibujante. En algunos casos el guionista embarga la distribución y el tamaño de las viñetas para crear algunos efectos narrativos. En los ejemplos que mencionan (entiendo *Yo, loco* 23, no 29), la responsabilidad recae en Keko con sendos efectos muy evidentes. En la página 118 de *Yo, asesino* el protagonista viene desde el fondo, lateral derecho, de la primera viñeta al primer plano, lateral izquierdo, de la última viñeta siguiendo una diagonal y sugiriendo la idea de que avanza. En la página 23 de *Yo, loco* los dos personajes aparecen en primer plano en la primera viñeta y en plano general en la última sugiriendo que se alejan. Este juego de permanencia/variación de los elementos que aparecen en la figuración es muy corriente en el cómic. Las páginas 18, 19, 106 de *Yo, asesino*, 27, 29, 88, 89 de *Yo, loco*, 42, 43, 65, 88, 89 de *Yo, mentiroso*, entre otras, son, por el alcance narrativo de la puesta en página, embargos del guionista, que asume la construcción de la página.

Ya comentamos anteriormente que la fragmentación es una figura recurrente para representar la ciudad que podría asimilarse a un proceso de *mise en abyme*: se ve la ciudad por la luna del coche, por una ventana, que a su manera funcionan como marcos que objetivan la ciudad y dan de ella, en numerosas ocasiones, una visión un tanto caótica. ¿Es el caos necesario a la realización de los crímenes perpetrados por los protagonistas a sus diferentes escalas?

Todo ciudadano vive y ve la ciudad de manera fragmentada. Las vistas aéreas vienen a reflejar una posición de poder más o menos opresivo (Martín llegando en parapente a París en *Yo, loco*,



el zoom cenital que va desde el palacio de la Moncloa al cielo en *Yo, mentiroso* o la plaza de los Vosgos en *Yo, asesino*). La ciudad resulta opresiva y los planos aéreos refuerzan esta idea de control (el plano cenital es el punto de vista de Dios). Por eso los hombres de poder tienden a ocupar las alturas (Adrián en su apartamento madrileño en *Yo, mentiroso*, Osvaldo en el torreón de *El perdón y la furia*, Martín en su elevado despacho dominando la naturaleza en *Yo, loco*...). Pero fragmentado no quiere decir caótico. La fragmentación urbana obedece a un orden que distribuye riqueza y pobreza, naturaleza y civilización, casa particular y vía pública... Todas estas divisiones implican parcelación jerarquizada. El plano de una ciudad es mapa representativo de la desigualdad. Este acantonamiento, apenas permeable, de las clases sociales se encuentra en la base de la delincuencia, la envidia, la mentira y, en general, del mal.

¿Se pueden contemplar los asesinatos como la emanación de un cuerpo urbano/social desarticulado y disfuncional? ¿Son la locura, la mentira y las pulsiones criminales los síntomas de una enfermedad urbana? ¿Sería, pues, relevante considerar al «yo» de la trilogía como la encarnación metonímica de dicha enfermedad?

Más que el crimen la trilogía pretende analizar los mecanismos del mal y los comportamientos opresores (la ambición, la mentira, la impostura artística, la corrupción, la patologización del diferente...). El «yo» que unifica los tres títulos supone la asunción del protagonista de una cualidad reprobada socialmente (sí, yo soy asesino, loco, mentiroso). De esa manera podemos focalizar desde una perspectiva interna lo que lleva a alguien a matar, a enloquecer o a mentir. Y desde esta perspectiva subjetiva, a través de una voz narradora, se acaba cuestionando al lector. Yo soy asesino, loco o mentiroso, lo explico, lo justifico, incluso lo sublimo. ¿Y tú, amigo lector? ¿No has sentido la pulsión asesina, el arrebató de locura o los beneficios de la mentira? En *Yo, asesino* el protagonista sublima artísticamente el acto criminal e implica a la humanidad entera en una carrera desenfrenada por perfeccionar las formas de matar. Se salva (o se excusa éticamente) por la gratuidad de sus asesinatos, aduciendo que ninguna causa justifica el genocidio permanente que mueve la Historia. En *Yo, loco*, el protagonista no es verdugo sino víctima. Sufre las consecuencias de una sociedad uniformadora y de un pensamiento que condena al discrepante. En *Yo, mentiroso*, cierre de la trilogía, se analiza el mecanismo que nos permite convivir con una maldad generalizada, social y económicamente recompensada, la mentira. Estamos ante el comportamiento más extendido y también el más peligroso porque la mentira no solo desestabiliza al otro sino que, sobre todo, tranquiliza nuestra conciencia. El fino hilo que une los tres libros en una única propuesta culmina en la mentira como el peor de los males, la clave de bóveda en la que convergen, para motivar o para justificar, todas las acciones concebidas para anular al otro.

#### 4. La ciudad y el personaje

Es frecuente que el personaje de Enrique esté gráficamente asociado con espacios urbanos en los cuales aparece de manera repetida. En estos casos, se eligen fragmentos de la ciudad, que parecen servir de marco a la aparición del personaje o de sus acciones. ¿Cómo se eligen dichos fragmentos y cuál es la relación entre Enrique y su entorno urbano?

Normalmente Enrique está donde tiene que estar para hacer las cosas que tiene que hacer. Va a la estación porque necesita coger un tren. Es cierto que Keko establece una cohesión gráfica entre el personaje, su estado anímico y el entorno que sugieren correspondencias que vinculan la persona y el lugar. Cuando Enrique mata, la relación personaje-escenario es más estrecha y se presta a interpretaciones simbólicas. El caso más evidente es, sin duda, el asesinato de Fabrice en su apartamento de la plaza de los Vosgos en París. También el apartamento de Consuelo, la vigilante del museo de escultura de Valladolid. Y, por supuesto, el del anciano en la sauna de Budapest. Aunque la relación más emblemática entre acción y lugar se produce en

su primer asesinato, el del pintor-impostor Gustavo Flores. No es el espacio el que determina la actuación sino la actuación la que destiñe sobre el decorado y lo carga de significado. No olvidemos que Enrique es un *performer* del crimen y una buena *performance* da un nuevo sentido al lugar en el que se produce.

En la página 46 de *Yo, asesino*, observamos cómo la ciudad primero absorbe al criminal y luego se deshace de él, casi lo escupe. Lo mismo se percibe en las páginas 48 y 49 de *Yo, loco*. ¿Es el protagonista el producto de la ciudad? ¿Cómo el espacio urbano determina o se determina según la relación que las víctimas entablan con él?

Presentar la ciudad como desencadenante, casi determinante de las actuaciones de los personajes supondría exculparlos, al menos justificarlos. El urbanismo, por muy laberíntico u opresor que resulte, no explica el comportamiento de los verdugos y mucho menos el destino de las víctimas. Toda la trilogía gira sobre la maldad humana en muy diversas facetas y ambientes. Como los títulos se encargan de subrayar nos interesa mucho más el «yo» que sus circunstancias. Es el ser humano el que construye la ciudad (a su imagen y semejanza, si se quiere) en mayor medida que la ciudad al ser humano. La argumentación de la trilogía tiene una base psicológica mucho más importante que la arquitectónica.

Madrid aparece muchas veces vinculada con la mentira; lo mismo se podría decir de París que se deja divisar por una capa de nubes. En cambio, Vitoria es como un refugio, un lugar familiar. ¿Se podría evocar una polarización de las ciudades representadas?

Es verdad que Madrid y París aparecen como los espacios en los que los protagonistas realizan y se realizan, tanto profesional como criminalmente (dos ámbitos aquí colindantes). Las acciones más relevantes ocurren en las grandes capitales donde las posibilidades de actuación se multiplican y donde el anonimato resulta más fácil. Pero eso no quiere decir que Vitoria sea refugio familiar. La familia aparece, pero en ningún caso como refugio. Los protagonistas de los tres libros tienen serios problemas con su entorno más próximo (en ruptura matrimonial, tanto en *Yo, asesino* como en *Yo, mentiroso*, enfrentado con su hija en *Yo, mentiroso*, abusado por su padre en *Yo, loco*...). Vitoria es la ciudad de origen y de las raíces familiares, pero no funciona como espacio protector y mucho menos consolador. Al contrario, en Vitoria es donde se forja esa semilla del mal (frustraciones, limitaciones, envidias conspiraciones provincianas) que luego germinará en las grandes capitales como hermosos asesinatos.

## 5. La ciudad y el crimen

La cita de Sade con la cual se abre *Yo, asesino* remite indirectamente también a las novelas *noires* norteamericanas. ¿Responde a una voluntad de intertextualidad, que anclaría la serie en el género *noir* o sugiere más bien un posicionamiento ético ante la ciudad y la modernidad?

La cita de Sade viene a cuestionar la explicación que tradicionalmente se da a la aparición de la figura del asesino en serie que tanto nos fascina. Existe la tesis de que Jack el destripador fue el primer asesino en serie, producto de una ciudad industrializada, fenómeno o lado oscuro de la modernidad. Sade menciona ya en el siglo XVIII a personas que matan siempre que tienen ocasión, por el simple placer de hacerlo. Es más, considera que se trata de una pulsión arraigada en la condición humana y digna de ser estudiada. Es probable que la sociedad anterior a la revolución industrial ofreciera más salidas profesionales o más justificaciones morales al pendero y al asesino taimado. Pero no parece verosímil que la vocación asesina, fundamental, probablemente fundacional de nuestra humana condición se haya disparado con la aparición de fábricas y máquinas en el entorno laboral. En cualquier caso, la trilogía no tiene voluntad exculpadora sino, muy al contrario, acusadora. No buscamos tranquilizar las conciencias externalizando la responsabilidad de nuestras malas acciones. El urbanismo no tiene la culpa de nuestras malas acciones (no nos interesa esa perspectiva). De ahí que la lectura

de estos tres cómics provoque tanta desazón, porque ponen al descubierto las verdaderas motivaciones de nuestro comportamiento y señalan algunos resortes malvados que, lo queramos o no, todos identificamos como indiscutiblemente humanos. No es que el mundo nos haya hecho así. Algo (o mucho) ponemos nosotros de nuestra parte. La trilogía no ofrece coartadas éticas sino interrogantes inquietantes sobre nuestro lado más oscuro.

En las páginas 8 a 13, por ejemplo, de *Yo, asesino*, la ciudad está descrita y observada como escenario del crimen. Como ciudad, ¿tiene una influencia sobre el crimen mismo? En caso de que sí, ¿cómo influencia la escritura del guion y la representación de las escenas de crimen?

La gran ciudad ofrece, fundamentalmente, el anonimato. No olvidemos que el sentimiento de soledad se hace notar, al menos se convierte en motivo literario, con la aparición de las ciudades. Es donde estamos más acompañados (o aglomerados) y donde sentimos con más intensidad el desamparo. Alguien te puede asesinar en una de las calles más frecuentadas de Madrid sin que nadie se dé cuenta, sin que nadie (ni siquiera la víctima) repare en el asesino. En esta escena la ciudad no funciona como desencadenante del crimen sino como cómplice del asesino al que encubre y diluye en la multitud.

¿Diríais que la arquitectura urbana es un vector de denuncia común a los tres álbumes que condenan las apariencias, la corrupción, la carrera hacia el provecho? ¿Sería pertinente establecer algún paralelismo entre arquitectura urbana y arquitectura del cómic como construcción?

En español existe la palabra «fachadismo» para referirnos a una forma muy extendida de hipocresía. Al igual que los edificios, mostramos una hermosa fachada que oculta a menudo los más siniestros interiores. En la medida en la que la ciudad es lugar de ocultación o de alarde de las apariencias podemos establecer una equivalencia entre las personas y los edificios. Expulsamos los residuos, ocultamos la suciedad, disimulamos los fallos estructurales, ornamentamos portales y balcones, monumentalizamos calles y plazas, blanqueamos las fachadas... Y estas estrategias del urbanismo favorecen la urbanidad, comportamientos de compromiso y de corrección impostada que se desmorona en el espacio privado. A partir de ahí se puede establecer un paralelismo entre la ciudad y la persona. Más adecuada me parece la comparación entre la arquitectura urbana y la arquitectura del cómic. Una página se levanta superponiendo los ladrillos gráficos que son las viñetas. Tienen que encajar las unas en las otras complementándose en forma y tamaño. Cada página de cómic surge de un plan arquitectónico. Desde esta perspectiva formal sí podemos establecer comparaciones y hasta metodologías de análisis similares entre arquitectura y cómic.

Cierto cinismo caracteriza la postura de Enrique. Ahora bien, el cinismo es una inversión del sistema de valores comúnmente reconocido por un conjunto de personas. ¿Hablaríais de una estética del cinismo en la representación de la ciudad, por la fragmentación, las tonalidades oscuras u otro recurso?

Como hemos dicho, la ciudad se construye de cara al exterior. A diferencia de las poblaciones rurales donde la estructura del edificio obedece a necesidades relacionadas con las tareas agrícolas (graneros, establos, corrales, chimeneas...) y la construcción viene determinada por los materiales próximos (adobe, piedra, ladrillo...), la ciudad responde más claramente a una estética de la apariencia. En ese sentido sí puede decirse que planes urbanísticos y realizaciones arquitectónicas son consecuencia de una estrategia cínica.

## 6. La ciudad y el arte

La ciudad de Salamanca, lo decíais anteriormente, está asociada, en la mente colectiva, con el arte. Nos pareció sin embargo percibir una ambigüedad, siendo el modelo de la ciudad clásica a la vez una representación de la excelencia y la imagen de una contra-modernidad. A su vez, esta se puede analizar como defensa de la tradición y de las raíces o al contrario como una persistencia rancia. ¿Cómo os posicionáis en este debate y qué respuestas le aportáis con la representación y el papel otorgado a la ciudad en las novelas?

El arte ocupa un lugar fundamental en la trilogía. Grunewald, Rops, Delvaux, Goya, Koons, Magritte, Fuseli, Giacometti, Brueghel, Ribera, Rubens, Doré, Van Gogh, Murakami, Pollock, Corot, entre otros, tienen su lugar en la escenografía de la trilogía. Todos mantienen vínculos metafóricos con sus propietarios o con las situaciones en las que ocupan un lugar destacado. De hecho, establecen una red de correspondencias que pasan de un libro a otro y dan cohesión a la trilogía. La arquitectura, sin embargo, es más inevitable que determinante. Salamanca es la ciudad donde se creó la primera universidad de España y una de las primeras del mundo. Está identificada con una arquitectura clásica (renacentista, barroca, plateresca...). Cada ciudad es una superposición de estratos de las sucesivas generaciones que la han ido construyendo. Salamanca no es más rancia que otras ciudades. El estrato de los siglos XVI y XVII es muy denso, marcó su apogeo en mayor medida que la modernidad. El peso de la tradición es muy fuerte y, en ese sentido puede que el conocimiento se haya enquistado en dogma («lo que Salamanca no da natura no presta», dice el refrán). El saber tan fuertemente institucionalizado propicia la impostura y la falsificación. Tanto en *El perdón y la furia* como en *Yo, mentiroso*, Salamanca se presenta como ciudad de la falsificación artística. Pero eso no quiere decir que la modernidad albergue menos hipocresía. En *Yo, loco* la arquitectura reviste tintes muy vanguardistas (edificio de Otrament y hasta la Défense parisina) y eso no impide que la falsificación también se haga un hueco en ella. En este caso se trata de una falsificación sanitario-farmacéutica, más actual, más científica en apariencia, pero tan dañina o más que la artística.

## 7. Aspectos técnicos de la ciudad

Aun de día, la ciudad suele aparecer muy oscura y lluviosa y los toques de color, que son una signatura estética fuerte de la trilogía, pocas veces afectan la representación de la ciudad. ¿Queda la ciudad aparte de la intriga? ¿Cómo se determina la variación de la luminosidad y la aplicación de los colores en los elementos de la ciudad y qué estatuto le confieren en la construcción de la narración?

La lluvia y las reflectantes calles mojadas, los rincones oscuros, las casas abandonadas, ruinosas o en permanente penumbra, el personaje escurriéndose entre las sombras son ambientaciones habituales en un *thriller* negro como el que desarrollamos en la trilogía. Conforman las atmósferas adecuadas para una narración hecha de acechos, persecuciones, exploraciones arriesgadas o encubiertas, crímenes inconfesables y que deben ser ocultados. El relato negro es negro por lo macabro de la intriga y también por la oscuridad de los escenarios. Se trata de un juego de ocultaciones y descubrimientos. El lector recorre el argumento iluminado por la llama de una cerilla, atravesando un espacio negro cuya inmensidad aterradora apenas adivinamos. El estilo de Keko logra este efecto a la perfección. Así que podríamos concluir que la ciudad tiene un papel importante, incluso protagonista. Pero no se trata de un protagonismo actancial sino ambiental, importante porque modula y dramatiza.

Las principales vistas a la ciudad alternan planos de conjunto y planos fragmentarios, primerísimos planos y planos anchos, vistas terrestres y vistas aéreas. ¿Cómo se justifican esas elecciones y cuáles son sus fuentes de inspiración? ¿Hay alguna relación que ver en ello con técnicas cinematográficas?

La dinámica narrativa del cómic obliga a una diversificación de la escenificación. A no ser que queramos mantener el punto de vista inalterable sobre los personajes que hablan o se pelean y crear un efecto de monotonía, el zoom permite una variedad figurativa, multiplica las posibilidades compositivas y también destaca detalles, fragmentos que adquieren así un valor significativo que, en principio, no tenían. Un buen cómic establece casi siempre una relación sugerente, narrativamente enriquecedora entre lo que se hace y lo que está, entre los elementos dinámicos y estáticos de la historia. Este vaivén entre el plano detalle y la perspectiva general se conjuga en función de la sensación en la que queramos sumir al lector. Desde el fragmento misterioso hasta la visión demiúrgica una gama amplísima de efectos se abre ante el historietista. El cómic, consciente de su rica ductilidad en este terreno, se vale con profusión de estos juegos.

## Productions artistiques

### Artworks



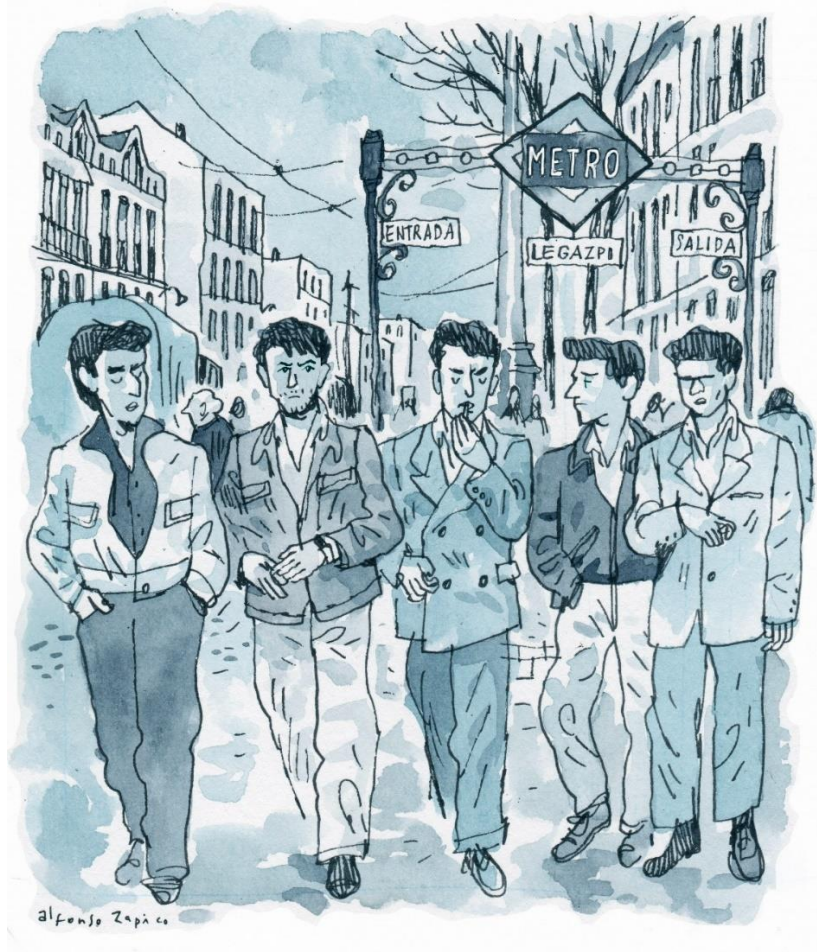
## Alfonso Zapico

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1255>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Alfonso Zapico (Blimea, Asturias, 1981) es un historietista y un ilustrador que se formó en la Escuela de Arte de Oviedo así como en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de París. Trabaja en ámbitos tan diversos como la ilustración de prensa, el diseño y el grafismo para la publicidad y le edición o en proyectos educativos. Desde 2006, es autor de novelas gráficas de sumo reconocimiento internacional. Entre sus títulos más destacados, cabe remarcar *Café Budapest* (Astiberri, 2008), que aborda el candente tema de las relaciones palestino-israelíes, la biografía recreada de Joyce en *Dublinés* (Astiberri, 2011) por la cual recibe el Premio Nacional del Cómic 2012, la tetralogía *La balada del norte* (editada por Astiberri en 4 volúmenes de 2015 a 2023) que le permite reflexionar sobre la temática de la memoria histórica en torno al conflicto minero asturiano o *Los puentes de Moscú* (Astiberri, 2018) en la cual trata de la reconciliación vasca evocando el encuentro entre el político Eduardo Madina y el músico Fermín Muguruza.

Desde 2019, también es profesor de español en Francia, y enseña a alumnos y docentes técnicas para utilizar el cómic y su particular lenguaje en clase.



*Los golfos* de Carlos Saura por Alfonso Zapico

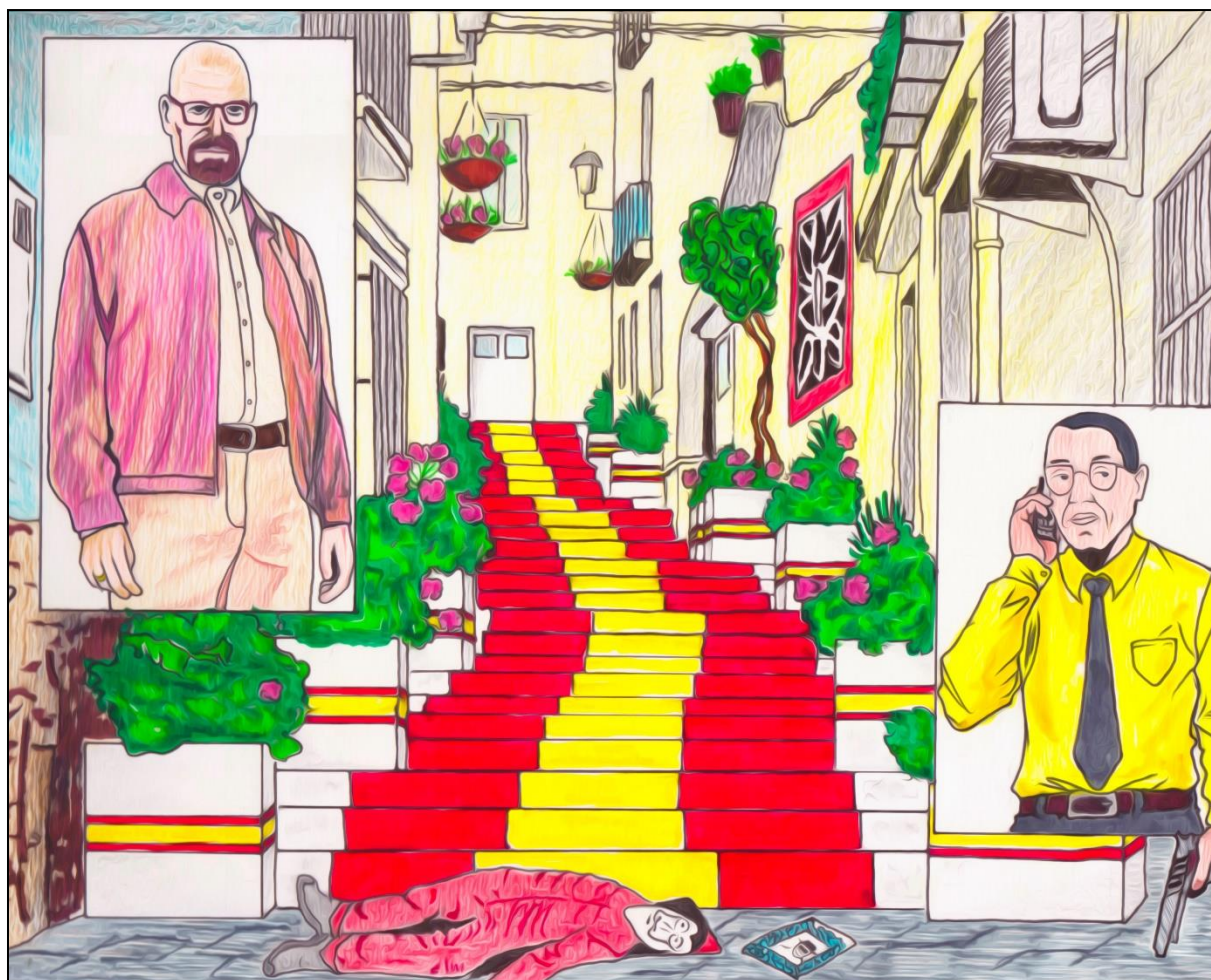


## Yannick Bracco

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1256>

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Amateur de genres criminels, cinéphile et sévire, Yannick Bracco s'adonne depuis de nombreuses années au dessin et à la musique. Il nous livre ici une réalisation personnelle où l'imaginaire du *thriller* nord-américain (*Breaking Bad*, Vince Gilligan, 2008-2013) rencontre le récit de braquage espagnol (*La casa de papel*, Álex Pina, 2017), lui-même tributaire d'influences de genre *mainstream* qui ont largement contribué à la popularité internationale des fictions criminelles produites en Espagne. En hommage à deux séries qui l'ont particulièrement marqué, Yannick Bracco brosse ici un espace matérialisant la tension entre les dimensions locale et globale qui coexistent dans nombre de ces films et séries autochtones, une dichotomie propre à « l'américanisation des imaginaires » diagnostiquée notamment par le sociologue Frédéric Martel.



« Allô police ? Nous venons de voir un individu abattre quelqu'un. Venez vite... »  
Par Yannick Bracco