



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 *agregada* 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

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, *Contrapasos*

«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)

Introduction¹

«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 *Contrapasos. 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).

¹ 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

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 Valero². Durante la Semana Negra del cómic de 2022³, 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 cine⁴. 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»⁵ (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»⁶ que otorga verosimilitud al relato

2 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*).

3 Véase más informaciones al respecto en la página web de Tebeosfera: https://www.tebeosfera.com/promociones/semana_negra_gijon_2022.html

4 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.

5 «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.

6 «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»⁷, 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

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).

7 « 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).

pregunta sobre la naturaleza de lo que está sucediendo o lo que ya ha sucedido;
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»⁸ (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*⁹ 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.

⁸ « 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).

⁹ La fuente de inspiración de la revista ha sido *Sissi*, revista femenina de la época (Valero, 2021, p. 148).

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, 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 cuadrigas¹⁰ 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 periódicos¹¹ –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 Madrid¹². 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

10 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*.

11 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).

12 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/>

popular en aquella época (Valero, 2021, p. 137), y contribuye a reforzar el cronotopo urbano madrileño.

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 Schuitem 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 pasado¹³.

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 Lenoir¹⁴. 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 tomo¹⁵. 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 crio 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,

13 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).

14 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.

15 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 Lavapiés¹⁶, 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

16 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.

la clínica de Sarobe (p. 86). Así ocurre también con la clínica obstétrica del doctor Bastida, ya 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 acción¹⁷ (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 Manzanares¹⁸, 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,

17 « 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).

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

dejando una parte muy modesta al desarrollo social, educativo y sanitario. Chamartín fue el primero en ser absorbido por la zona del « gran Madrid » [...]. Carabanchel, Canillas, Canillejas, Hortaleza, Barajas, El Pardo, Aravaca, Vallecas, Vicálvaro, Fuencarral, Puente de Vallecas y finalmente Villaverde [...] corrieron la misma suerte¹⁹ (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*²⁰. 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

19 « 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).

20 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).

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 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»²¹. 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 «[l]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>

21 « 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).

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

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.