



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.