

## CRÓNICAS DE UN DETECTIVE

UN ANÁLISIS DE LAS RELACIONES CINE Y COMIC EN  
LA SERIE *BLACKSAD* DE  
JUAN DÍAZ CANALES Y JUANJO GUARNIDO



MEMORIA TFG

ALUMNA: CLAUDIA SAAVEDRA DELGADO

TUTOR: GONZALO MOISÉS PAVÉS BORGES

TITULACIÓN: GRADO EN HISTORIA DEL ARTE. CURSO 2019/20

CONVOCATORIA DE SEPTIEMBRE

## RESUMEN

El trabajo pretende hacer un estudio acerca del **cine negro** en cuanto a su importancia para crear una **iconografía** propia tan potente que ha sido capaz de influir, no solo en otras obras cinematográficas, sino también en otros medios, como el **cómic**. Para ello se ha elegido una obra creada por dos autores españoles, Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido, llamada **Blacksad**, que recoge de manera magistral todo lo que hace relevante al género al mismo tiempo que lo modifica creando algo nuevo que la hace única.

No sólo toma elementos propios del **film noir**, sino que también hace un estudio social e **historiográfico** sobre la década en la que se desarrollan las historias. Así pues, se nos habla de racismo, persecución política, música jazz, drogas, etc. Esto le añade muchísima más **profundidad**, ya que no se basan solo en el “caso de la semana”, va más allá y nos hace adentrarnos en el mundo que han creado para nosotros. Por otro lado, las historias están cargadas de personajes que no son para nada planos, tienen sus propias motivaciones y pasados que les hacen actuar de una manera determinada en un momento determinado.

## PALABRAS CLAVE

Cine negro, iconografía, *Blacksad*, film noir, historiográfico, profundidad.

## ABSTRACT

This work pretends to be a study about **film noir** in respect of its importance to create its own iconography that is so powerful that has been able to influence, not only another cinematographic works, but also another media, like **comics**. For that purpose, it has been chosen a work of two Spanish authors, Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido, called **Blacksad** that gather in a magistral manner all that make relevant the genre at the same time that modifies it creating something new that makes it unique.

Not only it takes elements of **Film Noir**, but also makes a social and **historiographical** research of the decade when the stories take place. Therefore, they talk about racism, political persecution, jazz music, drugs, etc. This add a lot more of **depth**, because is not only the “case of the week”, it goes beyond and make us penetrate in the world they have created. On the other hand, the stories are full of characters that are not remotely flat, they have their own motivations and pasts that make them act in a determined way in a determined moment.

## KEY WORDS

Film noir, iconography, *Blacksad*, historiographical, depth.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1 JUSTIFICACIÓN.....	4
1.2 METODOLOGÍA.....	5
1.3 PASOS SEGUIDOS.....	6
1.4 OBJETIVOS.....	7
2. A PROPÓSITO DEL CINE NEGRO.....	8
2.1 DEFINICIÓN.....	8
2.2 NOVELA NEGRA.....	9
2.3 ASPECTOS TÉCNICOS.....	10
2.4 ESTEREOTIPOS ICÓNICOS.....	12
2.5 TEMAS RECURRENTES.....	14
3. CÓMICS NOIR .....	17
3.1 PULP, DAILY Y SUNDAY.....	17
3.2 COMIC-BOOKS Y CRIME CÓMICS.....	18
3.3 ACTUALIDAD.....	20
4. ANÁLISIS DE <i>BLACKSAD</i> .....	22
4.1 LOS AUTORES.....	22
4.2 PERSONAJES.....	23
4.3 ESCENARIOS.....	42
4.4 CONTEXTOS HISTÓRICOS .....	45
4.5 ASPECTOS TÉCNICOS.....	51
5. CONCLUSIONES.....	56
6. BIBLIOGRAFÍA.....	57
7. ANEXOS.....	62
7.1 SERIE <i>BLACKSAD</i> .....	62
7.2 <i>FILM NOIR</i> .....	64

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 JUSTIFICACIÓN

La intención inicial de este trabajo fue la de estudiar la situación de la industria del cómic español durante la década de los ochenta, haciendo hincapié en las figuras de los guionistas y dibujantes más importantes del momento, pero esto se descartó debido a que se trataba de un objetivo excesivamente ambicioso para los fines de un TFG, por lo que se decidió acotar a un tema más concreto. Para ello se eligió la obra *Blacksad*, en la que se recogen los casos de un gato detective en la década de 1950, creada por el guionista Juan Díaz Canales y el dibujante Juanjo Guarnido, una serie en clave noir de la que, hasta el momento, se han publicado cinco álbumes<sup>1</sup>. A través de esta serie se puede hablar de otras artes como el cine y adentrarnos en uno de los géneros más icónicos del medio norteamericano del siglo XX.

Las imágenes del cine negro han quedado plasmadas en el imaginario popular, lo que nos hace reconocer una película de este tipo desde el mismo momento en el que vemos en pantalla a un detective ataviado con gabardina; o en la que nos sentimos intrigados por la figura de una mujer fatal que engañara no solo al protagonista, sino también a nosotros, los espectadores con sus maquiavélicos planes. Ya en 1946, críticos franceses como Nino Frank acuñaron el término al poder visualizar las películas que no habían visto durante la Segunda Guerra Mundial, dándose cuenta de que algo había cambiado enormemente en el tono de las películas estadounidenses. El género negro ha sido desde entonces una gran influencia, no sólo para otros filmes, sino también para otros medios, como el cómic.

Arte profundamente infravalorado por mucho tiempo, denostado por una parte de la población que no está dispuesta a clasificarlo como un arte y que suele relacionarlo más con un público infantil por el simple hecho de estar cargado de “dibujitos”. El Cómic ha recorrido un largo camino, reinventándose a cada paso, contando historias llamativas que hubiesen perdido mucho si sólo se contaran con palabras. Ahora vivimos un momento muy especial para este medio con la llegada de films que tienen como protagonistas a sus iconos más conocidos, los superhéroes, que han encontrado no sólo un lugar predominante en la cartelera internacional, sino también un lugar de veneración en la cultura popular. Pero el cómic es más que estos héroes enmascarados: en él se permite

---

<sup>1</sup> *Un lugar entre las sombras* (2000), *Artic Nation* (2003), *Alma Roja* (2005), *El infierno, el silencio* (2010), *Amarillo* (2013)

experimentar con tramas dispares a través del dibujo y de una narrativa distinta a la de otros medios. Esto hace que se creen obras de un gran valor artístico, como es el caso de la obra que nos ocupa.

## 1.2 METODOLOGÍA

La línea de trabajo que se ha seguido para este proyecto ha sido un análisis transversal de la obra gráfica escogida, añadiéndose a esto una revisión bibliográfica de la historiografía relacionada con el cine negro para entender cuáles son los elementos temáticos e iconográficos que caracterizaron a este tipo de películas. Hemos tratado de estudiar los contextos históricos y sociales que marcaron la época en la que se enmarca el período clásico del *film noir*, dando especial importancia a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y los comienzos de la Guerra Fría, y como estos conflictos llevaron a la sociedad estadounidense a cambiar y adaptarse a los nuevos tiempos. Por otro lado, realizamos un análisis de la historia del cómic, teniendo como punto de partida los primeros *Pulp Magazines*, pasando por la creación de los *Cómic books*, hasta la actualidad, centrándonos en la representación del crimen, la violencia y lo *noir* que se puede ver en sus páginas. Por último, nos enfrascamos en señalar y estudiar la influencia de todo lo anterior en *Blacksad*.

Por todo ello, la bibliografía utilizada ha sido imprescindible para atender a los estudios que se han realizado en este trabajo. Por suerte, el cine negro es un tema que ha llamado la atención de numerosos expertos alrededor del mundo que han querido analizar el género desde varios puntos de vista distintos. Nos apoyamos sobre todo en los trabajos de Paul Schrader, “Apuntes sobre el Film Noir”; y de Raymond Borde y Étienne Chaumeton, “Hacia una definición del Film Noir”. Fue de gran ayuda también el libro de Heredero y Santamarina, *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*, para hacernos una idea del contexto y los arquetipos del cine negro. Por otro lado, tuvimos que recurrir a numerosas fuentes de diversas temáticas, las cuales han sido utilizadas para consultar y contrastar información acerca de acontecimientos históricos. Además, se ha procedido a la visualización de numerosos *films noirs*, tanto de su etapa clásica –la comprendida entre 1940 y 1958–, como de su etapa contemporánea –aquella que es conocida como *neonoir*– para poder ver si hay posibles influencias directas de estos en la obra elegida.

### 1.3 PLAN DE TRABAJO

El primer paso fue visualizar las películas más características del género como *Laura*, *El Halcón Maltés*, *El sueño eterno*, *Perdición*, etc., mientras tomaba notas con los aspectos más interesantes de las mismas. Como punto de partida, tomamos los apuntes de la asignatura de Historia del Cine y otras artes audiovisuales II, cursada en el tercer curso de la carrera y en la que estudiamos el Cine negro, para recordar cual es el planteamiento general de este género cinematográfico. Simultáneamente se buscó todo tipo de bibliografía disponible sobre el film noir, subrayando las ideas más remarcables que nos pudieran ayudar a cumplir nuestros objetivos de trabajo.

A continuación, volvimos a leer la obra en la que se basa este trabajo, *Blacksad*, tomando nota de los elementos más característicos de la obra. Prestamos especial atención a cuales pueden ser sus referencias y a que contextos parecen hacer alusión los diferentes álbumes de la serie para poder encontrar las posibles semejanzas con tramas y personajes de películas del género negro, y aparte, con los acontecimientos los que se hace alusión como la Caza de brujas, el proyecto Manhattan, el auge de grupos racistas, etc.

También se ha indagado acerca de la historia del cómic, sobre todo lo relacionado con la creación de los comic-books. Por otro lado, nos servimos de varias novelas gráficas actuales que se basan en el cine negro para desarrollar su trama y poder valorar en qué medida sigue influenciando este género en la cultura popular.

Por último, nos dedicamos a redactar el trabajo, mientras seguía leyendo bibliografía y viendo filmes a medida que aparecían nuevas problemáticas y cuestiones a las que debía dar respuesta. Tras terminar la redacción del cuerpo principal del escrito, nos ocupamos de añadir las imágenes pertinentes para poder ilustrar la información del texto. Tomamos capturas del propio cómic y de películas a las que hacemos referencia, o también imágenes tomadas de Internet y que están relacionadas con un personaje o contexto determinado.

Tras una primera corrección, llegamos a la conclusión de que había que añadir más información sobre los aspectos técnicos de la obra gráfica escogida. Por ello, se añadió un apartado para analizar el uso que les dan a las viñetas los autores, y como estas están enormemente influenciadas por los planos vistos en el cine negro. Además, se añadió al apartado de color un párrafo dedicado a la forma en la que el dibujante, Juanjo Guarnido, plasma la iluminación en los escenarios plasmados en sus páginas.

Para terminar, se añadieron dos anexos en los que se añaden, por un lado, las sinopsis de los cinco álbumes de la serie *Blacksad*, junto con información básica de los mismos: editorial, autores, año de publicación. El segundo anexo, plasma la información técnica y el argumento de algunas de las películas de género negro más influyentes y que se han mencionado en este trabajo. Todo ello, con la voluntad de ayudar a los lectores de este proyecto a conocer cuáles son las historias que se narran en esta serie y las de numerosos *films noir*, facilitando así el entendimiento de lo que se va a expresar a lo largo de todo este escrito.

#### 1.4 OBJETIVOS

Se han establecido los siguientes objetivos:

1. Demostrar que el Cómic es un arte capaz de crear historias destinadas a un público adulto, con profundidad psicológica suficiente como para hacer reflexionar al lector.
2. Subrayar la importancia que *Blacksad* ha tenido en el panorama del cómic europeo contemporáneo.
3. Poner de relieve la importancia que el cine negro ha tenido en la historia del cine.
4. Demostrar la fuerza con la que la iconografía tradicional del cine negro ha influido en la creación de obras, igual de relevantes, en otros medios.
5. Evidenciar, a través del análisis de la serie *Blacksad*, la influencia que este género cinematográfico ha ejercido en otros medios.

## 2 A PROPÓSITO DEL CINE NEGRO: ELEMENTOS PARA SU ELABORACIÓN

### 2.1 DEFINICIÓN

Han sido numerosos los autores que han tratado de definir el *film noir*, sin embargo, sus esfuerzos han suscitado más preguntas que respuestas. En el verano de 1946, el crítico francés, Nino Frank, acuña el término tras ver las películas que llegaban de Hollywood tras la Segunda Guerra Mundial y en su artículo “An Nouveau Genre “policier”: l’aventure criminelle” plasma algunos de los elementos que caracterizarían esta nueva clase de películas. Se basaba sobre todo en cuatro filmes, considerados hoy en día como clásicos, siendo estos: *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*; John Huston, 1941) e *Historia de un detective* (*Murder, my sweet*; Edward Dmytryk, 1944). Determina que, en estas películas, el detective ya no está creado con el único objetivo de resolver el crimen, como es el caso de personajes como Hércules Poirot o Sherlock Holmes, sino que estos tienen una “vida emocional” (1946; 138) cuyas formas son más cercanas a la realidad. A parte de eso, la trama ya no se basa en resolver un crimen, sino cómo actúa ese protagonista en un momento determinado y como se relaciona con su alrededor. Estas películas, además, se apoyan en retratos psicológicos de los personajes, con un argumento marcado por la violencia y las respuestas emocionales.

Este fue un artículo que animó a otros críticos y teóricos a formular sus propias interpretaciones acerca del cine negro, su definición, sus límites y características, dando lugar a un rico debate historiográfico que se ha mantenido vivo hasta nuestros días. Una de las cuestiones más controvertidas ha sido la de determinar cuál era la naturaleza del cine negro: ¿había sido acaso un género, un estilo, o tal vez un movimiento? Raymond Borde y Étienne Chaumeton, en su libro *Panorama del Cine negro* de 1955, lo califican como una serie, diferenciándolo de los documentales policiales, aclarando los rasgos que lo encuadran como tal. Por otro lado, en 1971, Paul Schrader, definía el cine negro, no como un género ya que “no está definido, como ocurre como el western o el género de gánsters, por una serie de convenciones en cuanto a decorados y conflictos, sino más bien por unas cualidades más sutiles, relacionadas con el tono y la atmósfera”, tomando así la misma posición que un año antes había tomado Durgnat en su artículo “Paint it Black” para la revista *Cinema* (Pavés, 2003; 331). Por ello, Paul Schrader, lo relaciona más con períodos de la historia del cine, como el expresionismo alemán o la Nouvelle



Vague francesa (Schrader, 2004; 124), de hecho, el *film noir* llegó a influir a esta última como en el caso de películas como *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960). Por lo que, para el crítico, el cine negro “hace referencia a esas películas de Hollywood de los cuarenta y principios de los cincuenta que retrataban el mundo de la refulgentes y oscuras calles de la ciudad, del crimen y la corrupción” (Schrader; *ibídem*). Al contrario de Schrader, James Damico, sí definía al cine negro como un género en su artículo “Film Noir: a Modest Proposal”, ya que tiene un esquema narrativo que siguen todas las películas (Gürkan, 2015; 3). Pero tal y como apunta el profesor Pavés en *El cine negro de la RKO: El corazón de las tinieblas*, es que su planteamiento no coincidía en muchas ocasiones con lo visto en algunas películas y su modelo “estaba supeditado a la presencia de la mujer fatal” (2003; 333). Más adelante, comenzaron a aparecer los primeros libros de Alain Silver o Elisabeth Ward que clasificaban al cine negro como un ciclo de películas que reflejaban enteramente la cultura americana, siendo, por lo tanto, un producto enteramente americano (Silver y Ward, 1992; 1).

Así pues, son muchos los estudios y las perspectivas que se han sucedido a lo largo de los años, demasiadas para entrar en un estudio detallado de todos ellos en un TFG, por lo que nos decidimos a dejar este apartado en este punto con la esperanza de retomarlo en un futuro trabajo. Nos disponemos a continuación a entrar en la definición de algunos de los rasgos de estilo y temática que se han destacado en todos los escritos que hemos visto hasta ahora.

## 2.2 NOVELA NEGRA

Las historias de detectives ya tenían una gran fama desde finales del siglo XIX como es el caso de Sherlock Holmes, creado por Arthur Conan Doyle y cuyo primer relato fue publicado en 1887; o antes de él, Auguste Dupin, que apareció por primera vez en *Los crímenes de la calle Morgue*, historia escrita por el estadounidense Edgar Allan Poe y publicada en 1841. Estos son algunos de los precursores de la novela negra que más tarde se desarrollaría basada más en las corrientes realistas y naturalistas de la literatura norteamericana. En estas nuevas obras, se dejaba de lado la resolución final del enigma, la lógica pasaba a un segundo plano, y la narración se tornaba más gris, dando más importancia al nudo que al desenlace. Así pues, se sustituye la visión optimista de los relatos detectivescos y policiales antes vistos, en los cuales se tenía una confianza en la

lógica como solución de cualquier caso, por un “pesimismo radical” (Herederó y Santamarina, 1996; 42).

Dentro de la novela negra, nos encontramos con la escuela *hard boiled* (que podría traducirse como “duro” o “en ebullición”) a la cual pertenecían escritores como Dashiell Hammet, Raymond Chandler, James M. Cain, etc. Muchos de ellos habían escrito en las páginas de *Black Mask*, una revista popular que va a cumplir un papel fundamental en el nacimiento y desarrollo de la novela negra. Los relatos de estos autores fueron durante la década de los cuarenta y los cincuenta, fuentes de inspiración recurrentes para los cineastas. Así nos encontramos con filmes como *El Halcón Maltés*, basado en la obra homónima escrita por Dashiell Hammet; *El cartero siempre llama dos veces*, novela escrita por James M. Cain, que fue trasladada a película en primer lugar, no dentro de la industria americana, sino a través de la corriente neorrealista italiana de la mano de Luchino Visconti bajo el nombre de *Ossessione* (1943); en 1946, Tay Garnett también realizaría su versión de esta novela. De Cain también es la obra literaria *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, 1936), que sería llevada al cine por Billy Wilder y con la ayuda de Raymond Chandler en el guion. *El sueño eterno*, novela de Chandler es llevada al cine con el mismo nombre por primera vez<sup>2</sup> (y la más relevante) por Howard Hawks en 1946.

### 2.3 ASPECTOS TÉCNICOS

Antes de entrar en los rasgos temáticos del film noir, parece necesario definir algunos relacionados con el estilo y las técnicas cinematográficas de las que hacen uso los directores que alguna vez se adentraron en el cine negro.

El estilo fotográfico del cine negro tiene varios aspectos de interés. Tal y como menciona Carmen Rodríguez Fuentes en su artículo *Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de una autor español en la posguerra*, este género toma como influencias al Realismo Poético francés<sup>3</sup>, y por otro lado, al Neorrealismo italiano<sup>4</sup> (2012; 50). Pero también suele relacionarse con el cine expresionista alemán es estas películas, sobre todo con respecto a su peculiar iluminación. Por otro lado, se puede considerar a *Ciudadano Kane* (*Citizen*

---

<sup>2</sup> Hubo una adaptación dirigida por Michael Winner en 1978 y protagonizada por Robert Mitchum. Cambia la localización de la trama, desarrollándose en Inglaterra y modifica algunos de los nombres de personajes.

<sup>3</sup> Conjunto de filmes franceses de la década de 1930 que pretendía plasmar tramas realistas sin dejar de lado el lirismo en lo concerniente a la estética visual.

<sup>4</sup> Movimiento cinematográfico iniciado en la Italia durante los años de la posguerra y la caída del régimen de Mussolini. Se basa en las historias realistas, protagonizadas en muchas ocasiones con actores y actrices amateurs, y rodadas en exteriores.

*Kane*, Orson Welles, 1941) como un precedente, no sólo para el *noir*, sino para el cine de la década de los cuarenta.

Janey Place y Lowell Peterson añaden la profundidad de campo como esencial en el estilo visual del *film noir*. Sin embargo, este elemento ya puede encontrarse en anteriores filmes, por ello no se podría decir que era tan sólo una característica esencial para el cine negro, sino que será un rasgo que se va a ver en más géneros debido a que se trataba de un progreso importante en la cinematografía. Place y Peterson explican que esto se conseguía a través del uso de objetivos gran anular y super gran anular<sup>5</sup>, que no sólo permitían dicha profundidad de campo requerida, sino que también le daban un uso expresivo. Se utilizaban a la hora de mostrar un primer plano de la cara del protagonista, intensificando su mirada de terror viendo como “las fuerzas del destino se acercan a él” (1974; 67) (fig. 1). Por otro lado, también especifican que el plano más representativo del *noir* es el plano picado extremo, resultando en una imagen fatalista que hace al personaje pequeño ante las circunstancias (Ídem; 68). No obstante, hay otro tipo de planos que son igual de sustanciales en el cine negro. Los contrapicados son comunes, creando una sensación amenazadora (fig. 2); mientras, el plano holandés, establece cierta inestabilidad.



Primer plano (fig. 1)



Contrapicado (fig. 2)

En cuanto a la iluminación, según Paul Schrader en su artículo *Apuntes sobre el film noir*, la luz entra en las habitaciones adoptando “formas misteriosas”, prefiriendo líneas oblicuas y verticales lo que la hace “inquietante e inestable” (2004; 128). Pero tal y como argumenta Peter Keating, desde el cine mudo se ha seguido un esquema en cuanto a los géneros cinematográficos relacionando el melodrama (dentro del cual entraban tanto películas de horror y sobre crímenes) con una iluminación de alto contraste, por lo que

---

<sup>5</sup> El objetivo Gran Anular se emplea sobre todo en panorámicas descriptivas y situaciones de edificios con una distancia focal entre 28 y 44 mm; mientras el Super Gran Anular para rodar interiores, este con una distancia entre 12 y 28 mm.

llega a la conclusión de que antes del período clásico del cine negro, ya había profesionales que hacían uso de una iluminación en clave baja para películas de este tipo (2013; 272). En el mismo artículo, Keating señala que la luz es utilizada para iluminar los rostros de las estrellas, siendo utilizada de diferentes maneras dependiendo del género y de la forma en la que querías mostrar a ese personaje, añadiendo más glamour o, por el contrario, volverlos más grotescos (Ídem; 279).

Si pasamos a las formas narrativas, el cine negro tiene otras características llamativas. En este tipo de filmes se juega con el orden cronológico para “reforzar el sentimiento de desesperanza y tiempo perdido” (Schrader, 2004; 129). Por ello se suele hacer uso del *flashback* para remitirnos a algún momento del pasado que nos explica la situación actual en la que se encuentra un personaje. Tal y como apunta el profesor Pavés, tanto el *flashback* como la voz en off fueron utilizados debido a que construyen “estructuras narrativas que, por otra parte, guardaban una significativa semejanza con el procedimiento de la regresión de una típica sesión de psicoanálisis” (2003; 364).

#### 2.4 ESTEREOTIPOS ICÓNICOS

Dentro del cine negro existen una serie de personajes que suelen repetirse a lo largo de su filmografía y que se han convertido en estereotipos que han pasado a la cultura popular y que han sido modelos para otros medios y narraciones.

Por un lado, nos encontramos con la figura del detective, que tal y como nos dejaba entrever Nino Frank en su artículo, no es una simple máquina de pensar que resuelve el caso a través de la lógica, sino que se trata de un individuo con un trasfondo mucho más profundo. Para Borde y Chaumeton, estos son, en muchas ocasiones, “un personaje masoquista, verdugo de sí mismo, artífice de sus propias tribulaciones que se mete en situaciones de peligro, no tanto por el deseo de justicia o por codicia, sino por una especie de morbosa curiosidad” (1958; 301). Por otro lado, Schrader apunta que el héroe *noir* suele querer vivir el día a día, y si esto falla, se refugia en el pasado; hay un cierto miedo a pensar en el futuro, debiéndose esto a un sentimiento de fatalidad que suele ser frecuente en el *film noir* y del que hablaremos más adelante. Estos personajes también parecen seguir unas normas de conducta que no se asemejan a las de su tiempo, lo que le hace ver como una figura anacrónica, pero que le permite distanciarse de actitudes y acciones delictivas, tomando además una postura desconfiada, no sólo ante el criminal, sino también ante el propio cliente y hasta su socio (Heredero y Santamarina, 1996; 209).

Suelen ser personajes escépticos, irónicos, todo ello debido a su propia experiencia, que les hace seguir en movimiento y sobrevivir gracias a su rápida adaptación a un medio, utilizando su código de conducta como “el único norte que les sirve como punto de orientación” (Ídem; 211).

En contraposición a la figura masculina, está la de la mujer fatal que es tan, o incluso más interesante que la del propio detective. Ciertamente es que la descripción de este personaje no suele incluir tantos elogios como adjetivos negativos, tachándola de “manipuladora y evasiva, insensible y cruel a semejanza del medio que la rodea y tan experta en la extorsión como con las armas de fuego -y probablemente frígida” (Borde y Chaumeton, 1958; 302). También suele señalarse su habitual utilización del sexo o la promesa de este como un arma para seducir y manipular a los personajes masculinos (Heredero y Santamarina, 1996; 214). Sin embargo, en los últimos años ha habido gran cantidad de estudios feministas alrededor de este arquetipo desmontándolo y describiéndolo como un “puro constructo mental masculino, una fantasía machista [...]” (Cuéllar, 2018; 42). Pero también se señala a la configuración de esta figura como:

la encarnación de la masculinidad hegemónica perdida, una vez que la mujer toma las riendas de su propia existencia [...] Ella representa el ataque más directo al rol de la mujer ideal dentro de la familia nuclear, expresando con sus actos y sus palabras su total desprecio hacia el matrimonio y los límites (Acosta, 2008; 66-67)

A parte de estos dos personajes recurrentes, existen otros, también interesantes, de los que hablaremos a continuación. Debido a que sus historias están ambientadas en el mundo criminal, en el cine negro es frecuente la presencia de miembros de los cuerpos policiales, pero tal y como señalan Borde y Chaumeton, estos no son figuras íntegras e incorruptibles. En cuanto a las figuras intrínsecamente criminales, se suele recurrir también a hampones o gánsters. Esto se debe a que el cine de gánsters suele ser considerado como un antecedente o influencia del cine negro tal y como nos explican Heredero y Santamarina en su libro *El cine negro, maduración y crisis de la escritura clásica*, en el que desgranar ambos géneros y los analizan cronológicamente para entender la evolución que tuvieron ambos. Describen a la figura del gánster como arquetípica pero con unos rasgos básicos que se repiten en el cine negro, siendo estos: “la indecisión, la debilidad de carácter, la soledad-aunque sea aparentemente compartida con una mujer-, la inseguridad y un instinto de supervivencia muy desarrollado que no impide el final trágico para todos ellos” (1996; 224). Pero también hay otra clase de hampones

en estas películas, trayendo a la pantalla el personaje estereotípico de los años 30, siendo más ambiciosos, infantiles y crueles, con trastornos mentales en los que se evidencia la influencia que las ideas del psicoanálisis tuvieron en el cine americano de posguerra.

## 2.5 TEMAS RECURRENTES

En el anterior apartado se señalan algunos de los temas que suelen ser abordados en las películas de cine negro, pero aquí voy a adentrarme un poco más en ellos.

Muchos estudiosos coinciden en que el crimen es la piedra angular dentro de estas películas. Ya sea un asesinato, un robo, un chantaje, o cualquier otra actividad criminal, todas, tienen su lugar dentro del film noir, convirtiéndose en algo mecánico y profesional (Borde y Chaumeton, 1958; 303). Esta relación con el mundo criminal hace que la violencia sea algo común, pero ya no sólo está supeditada a los hampones o gánsters que veíamos anteriormente, sino que esta puede ser utilizada por cualquier individuo o clase social tal y como explica José Antonio Hurtado en su libro *Cine negro, cine de género* (citado por Heredero y Santamarina, 1996; 228).

Pero más sugerente que la violencia (o en ocasiones, consecuencia de ella) es el reflejo de la angustia que ahoga a los personajes. En estas películas todo parece estar abocado al fracaso, la fatalidad inunda las tramas en el *film noir*. Todo ello parece deberse a que el público demandaba menos idealización en las películas y más realidad. Esto se puede explicar a través del contexto histórico en el que se enmarca el ciclo noir clásico, por lo que es necesario tener en cuenta algunos factores de importancia relacionados con las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, siendo algunos de ellos:

Muchos veteranos sufrieron de neurosis de guerra o *battle fatigue*, llamada años más tarde, Síndrome de Estrés Postraumático (Sánchez Mentero, 2017; 91). Los síntomas de esta dolencia son psicológicos y físicos: pensamientos depresivos, que hacen sentir a la persona desolada, enfadada, culpable, etc.; se pueden tener flashbacks y pesadillas que le hacen revivir los acontecimientos; sienten una profunda ansiedad que les hace estar alerta en todo momento; se pueden sufrir diarreas, dolores de cabeza, palpitaciones... (Royal College of Psychiatrists, s.f).

Pero el trauma no sólo lo sufrieron los soldados. Durante y tras el conflicto armado, los ciudadanos estadounidenses pudieron ver los desastres de la guerra a través de las

pantallas. La serie documental *Why We Fight* (*Por qué luchamos*, Frank Capra, 1942-45), de siete películas, con marcada intención propagandística, pretendía mostrar a los espectadores las razones de la guerra y la necesidad de defender las ideas democráticas frente a la Alemania Nazi y Japón. Otros documentales igual de importantes fueron los dirigidos por John Huston, algunos de los más importantes son los llamados: *Report from the Aleutians* (1943), *Battle of San Pietro* (1944-45) y *Let there be light* (1945-46). Los dos primeros tratarían acerca de la participación de las tropas estadounidenses en los frentes del Pacífico y de Europa, mientras el tercero versa acerca de las consecuencias de las batallas, y la importancia de la terapia para la reinserción de los veteranos a la normalidad (Sánchez Mentero, 2017; 97).

Tras esta guerra, cabría pensar que la sociedad podría remontar y dejar atrás el belicismo de los últimos años, pero nada más lejos de la verdad. Otro conflicto comenzaba a vislumbrarse en las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética. Después de la Segunda Guerra Mundial, la U.R.S.S había ocupado gran parte de la Europa oriental, y a Estados Unidos, sobre todo tras la llegada a la presidencia de Truman, le preocupaba la expansión del sistema comunista (Jarque Íñiguez, 1999; 171). Así comenzó un tira y afloja entre ambas potencias para imponer la hegemonía de sus sistemas sociales, económicos y políticos, convirtiéndose en un conflicto que duraría hasta 1991, denominado Guerra Fría.

Esta situación provocaría numerosas tensiones entre Estados Unidos y la U.R.S.S, y se produjeron varias “carreras” por posicionarse por encima de la otra en lo que a poder y potencia armamentística se refiere. Las detonaciones de las bombas nucleares en Hiroshima (6 de agosto de 1945) y Nagasaki (9 de agosto de 1945), probaron la potencia destructora de las armas atómicas, por lo que no es de extrañar que en 1946 se descubrieran “actuaciones de los soviéticos en espionaje atómico” (ídem). Con la amenaza de que la Unión Soviética también desarrollara un arma atómica, el miedo se fue expandiendo entre la población estadounidense, que temía una posible guerra nuclear entre ambas potencias. Sin embargo, el enfrentamiento directo entre ambos bloques no se produjo debido a dicha posibilidad, lo que no impidió que crecieran las tensiones, imposibilitando una verdadera pacificación.

Estas situaciones provocarían un enorme estrés y angustia en la sociedad estadounidense, pero también se produjo cierto progreso, sobre todo si hablamos del papel de la mujer y

su emancipación. Durante la Segunda Guerra Mundial, las mujeres fueron imprescindibles en los servicios necesarios para que la sociedad siguiera funcionando y en su participación en la industria armamentística (Nielfa Cristóbal, 1999; 74). Tras el conflicto armado, se va a consolidar la independencia femenina, saliendo aún más del ámbito doméstico y ocupando más puestos de trabajo. Será en 1948 cuando la ONU añada en su Declaración de Derechos Humanos el apartado que defiende la igualdad entre hombres y mujeres. Además, se van a publicar numerosas obras basadas en la liberación femenina, siendo la más importante *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir en 1949 (Ídem). Esto no sería visto con buenos ojos por todo el mundo. Los círculos más conservadores de la sociedad estadounidense veían este nuevo deseo de independencia y libertad en las mujeres como una amenaza al modo de vida tradicional, que relegaba a las mujeres a quedarse en casa, cuidando del hogar y los hijos.

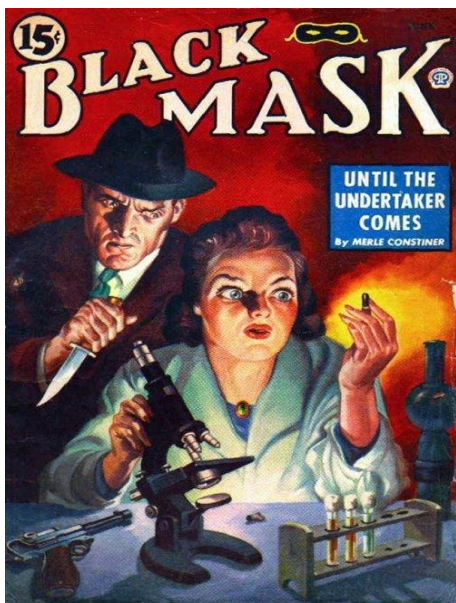
Estos son algunos de los factores más importantes que llevaron a que se buscara un mayor realismo en los filmes, queriendo realizar un retrato de unos Estados Unidos más honesto, con unas tramas cuyo escenario se desarrollaba en las calles de las ciudades por las que transcurría la gente corriente (Schrader, 2004; 126). Se pretende además mostrar esa caída de los valores de la sociedad americana, que ha perdido, tras el *New Deal* y el conflicto bélico, su brújula ética, imperando “la ley del más fuerte” (Hurtado, citado por Heredero y Santamarina, 1996; 229). Esto, además, está alentado por los intelectuales que se encontraban haciendo películas en Hollywood, muchos de ellos inmigrantes europeos que llegaron a Estados Unidos huyendo de la guerra y el fascismo, se dejan llevar por cierto relativismo ético y llegan a la conclusión de que el hombre “lleva una existencia odiosa, deshonesto, violento y atormentado. Tiene que hacer el mal, para conseguir un bien o, si hace lo que debe, lo justo, sabe que terminará mal” (Diez, 2008; 361). Esto, a su vez, está relacionado con la filosofía de Jean Paul Sartre y el existencialismo, y es que, el ser humano ha sido arrojado al mundo y debe hacer frente a las circunstancias, al caos, la corrupción y la violencia. El sistema y las instituciones no le ayudan a sobrellevar esa lucha, sino que debe hacerlo solo a la vez que lucha contra una serie de convenciones sociales absurdas (Ídem). A su vez, el psicoanálisis influyó bastante en la creación de las tramas del cine negro, configurando una visión dual de la realidad y enfrentando dos concepciones (bien-mal, legal-ilegal, culpables-inocentes, etc.) dando lugar a conflictos que van a tener como consecuencia que un personaje tenga una visión pesimista, es decir, trágica (Sánchez Noriega, 2007;29).



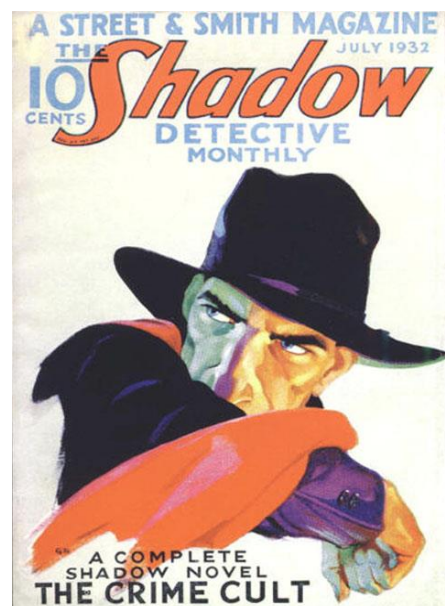
### 3 CÓMICS NOIR

#### 3.1 PULP, DAILY Y SUNDAY.

Las *Pulp* magazines -que reciben su nombre debido a la pasta de papel de baja calidad con la que estaban hechas – contenían relatos con una narrativa rápida y efectista, y comprendían todo tipo de géneros, desde historias del oeste, de terror, ciencia ficción, y la que más nos interesa en este trabajo, historias policiales. Dentro de estas, las dos *pulps* más importantes eran la *Black Mask* (fig. 3) y la *Detective Story*, y hay otras como *True Detective Mysteries* o *Detective Tales*; y aparecieron personajes como The Shadow<sup>6</sup> y que pasaría a papel poco después (fig. 4). El personaje era una especie de antecedente de los futuros justicieros enmascarados, tratándose de un personaje que ocultaba su rostro con un abrigo oscuro y un sombrero, y que solía pronunciar la frase: “¿Quién sabe qué maldad acecha en el corazón de los hombres?” (Mollá, 2013; 12).



Portada de Black Mask (fig. 3)

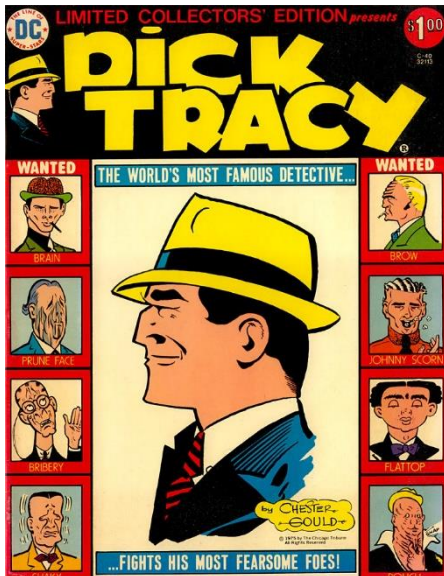


Portada de The Shadow (fig. 4)

Por otro lado, nos encontramos con historietas que con el formato de una tira diaria o en las páginas de los dominicales aparecían en la prensa norteamericana. Popularizadas a finales del siglo XIX cuando *New York World* iniciase una tira dominical, *El callejón de Hogan* (Richard Felton Outcault), convirtiéndose en un fenómeno (Vilches Fuentes, 2014; 18). Durante las décadas de los treinta y cuarenta las tiras se volvieron más

<sup>6</sup> Cuya primera aparición fue a través de la radio, en un programa patrocinado por la editorial de la *Detective Story Magazine* en la CBS, en 1930.

populares todavía, adaptando muchos de los personajes del *Pulp* como Doc Savage. Una de las tiras célebres fue la de *Dick Tracy* creado por Chester Gould (fig. 5), iniciada en 1931, que cuenta los casos de este detective, cargadas de humor y unos personajes de lo más peculiares. Otro caso interesante, es el de *Secret Agent X-9* con guiones escritos por Dashiell Hammett (fig. 6) que buscaba “destapar la corrupción policial y las conexiones de las altas esferas de la sociedad norteamericana con el hampa criminal” (Mollá, 2013; 10), lo que nos recuerda a las tramas sobre las que va a girar el cine negro.



Portada Dick Tracy (fig. 5)



Secret Agent X-9 (fig. 6)

### 3.2 COMIC BOOKS Y CRIME COMICS

En 1933, de la mano de la Eastern Color Printing, nació el formato del *comic-book*, recibiendo el nombre de *Funny on Parade* siendo este un regalo que acompañaba la compra de una marca de detergentes. Pero a partir de entonces, el formato empezó a popularizarse, siendo el primero en ser exclusivo para publicar historietas. Sin embargo, no comenzó a comercializarse en quioscos de manera individual hasta un año después, con una serie denominada *Famous Funnies*. Después de décadas de haber estado supeditados a la prensa escrita, los comics comenzaban su camino de forma autónoma. Fue el formato donde se publicaban historias interesantes, como es el caso de la obra de Will Eisner, *The Spirit* (fig. 7), creada en 1940, contando las aventuras de un detective enmascarado llamado Denny Colt que lucha contra el crimen en Central City, mientras se rodea de los más variopintos personajes. Pero no es el argumento lo novedoso de la serie de Eisner, sino por “todo tipo de revolucionarios experimentos con el lenguaje del

cómic, especialmente en lo que respecta a la composición de las páginas y las técnicas narrativas” (Vilches Fuentes, 2014; 71).



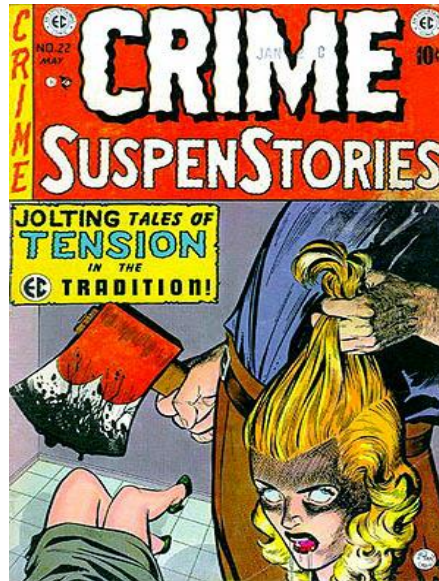
Portada *The Spirit* (fig. 7)

Pero a medida que fueron creciendo las ventas del *comic-book*, también lo hicieron los géneros de sus historias, y tras la Segunda Guerra Mundial, se empezaron a publicar una serie de cómics cuyo contenido eran las historias escabrosas, en las que la violencia llenaba sus páginas: los *Crime-comics*. Los críticos suelen meter en esta categoría las historias que representan:

muertes horribles, crímenes sexuales y actos de crueldad y sadismo; aquellas que sugieren una lujuria por matar, ideas criminales o formas de impulso delincuente, e ideas sexualmente anormales; aquellas que muestran como cometer crímenes, o embellecen y anuncian peligrosos cuchillos y pistolas (Stanford Law Review; 1955)

Muchos de ellos ya advertían que estaban destinadas a un público más adulto, pero para ser sinceros, eran de consumo de cualquiera que pudiera comprarlos. La pretensión de los autores era crear historias que fueran más realistas y muchas veces se basaban en hechos reales para las mismas, siendo la editorial principal E. C Cómics, que crearon varias publicaciones como *Crime Suspense Stories* (fig. 8). Por desgracia, este género se truncó tras la publicación del libro *The Seduction of the Innocents* por el doctor Fredric Wertham en 1954, y creándose la Comic Code Authority. Este prohibía los desnudos, la violencia explícita; se pedía que los criminales recibieran su merecido al final de la historia, la sangre no podía ser roja, y no se permitía la utilización de las palabras como terror, horror o crimen en las portadas (Vilches Fuentes, 2014; 69). Esto acabó por hacer desaparecer

este tipo de publicaciones, pero sí que acabarían siendo la influencia para muchos autores del cómic independiente y underground.



Polémica portada de *Crime Suspense Stories* (fig. 8)

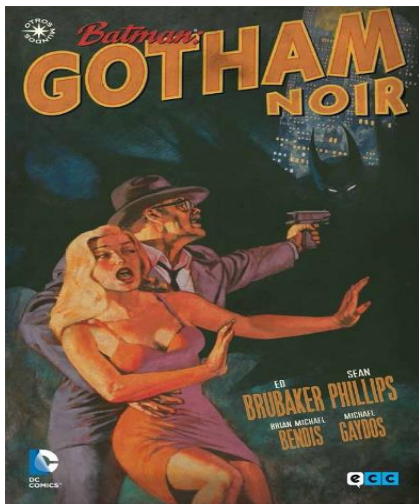
### 3.3 ACTUALIDAD

Pero la temática y la estética del cine negro en el cómic ha trascendido y hoy en día se pueden leer varios tebeos y novelas gráficas en los que se denota la influencia de estas películas en sus páginas.

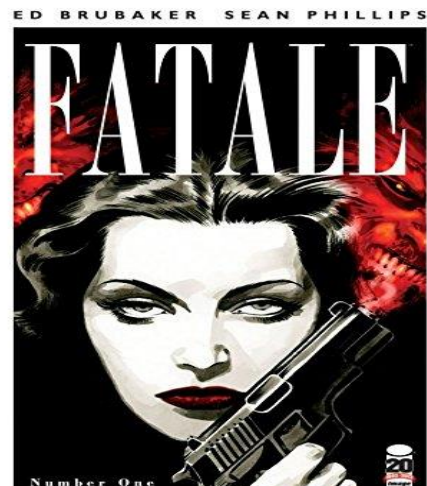
Por un lado, tenemos la línea *Marvel Noir*, publicada entre 2009 y 2010, en la que muchos personajes de la Casa de las Ideas se adentran en un mundo en blanco y negro, siendo el primero de ellos Daredevil, al que siguieron muchísimos otros superhéroes, cambiando algunos aspectos de sus orígenes e historias, como en el caso de Spider-Man, para adecuarlos más a una época en la que dicha estética sea más acorde. Pero Marvel no es la única editorial que ha querido dar un toque *noir* a sus personajes más conocidos. La competencia, DC Cómics, también ha querido aprovechar la fuerza iconográfica del género negro, sobre todo con uno de sus personajes más icónicos, Batman, al que se le ha catalogado en numerosas ocasiones como el mejor detective del mundo. Tenemos el caso de *Batman: Nine Lives*, en el que se investiga el asesinato de Selina Kyle, guionizado por Dean Motter y con dibujo de Michael Lark. Parecido a este cómic sería *Batman Gotham Noir* (Ed Brubaker y Sean Phillips; 2014) (fig. 9), en el que James Gordon es el protagonista, tal y como había hecho Frank Miller en *Batman: Año Uno*.



Pero fuera de las dos editoriales americanas más conocidas, tenemos obras que podrían considerarse una película de cine negro en papel. Una de ellas es la célebre *Sin City* con un guion y dibujos de un autor antes mencionado, Frank Miller, cuya obra parece estar ligada al género negro, renovándolo y dándole un aspecto interesante, en el que los colores juegan un papel fundamental; o también en el caso de *Hard Boiled*. Pero otro de los autores que ha explotado el género policíaco es Ed Brubaker, que ha guionizado varias obras como *Fatale* (fig. 10) en las que une una estética *noir* con la ciencia-ficción fantástica propia de H.P Lovecraft; *Criminal* o *Kill or be Killed*, unas obras más cercanas a las películas dentro de la corriente *neo-noir*; *Fade Out* en la que los trapos sucios de la industria cinematográfica de la década de los 40 mueven la trama; etc. Otros autores como Brian Azzarello también nos ha regalado algunas historias relacionadas con el *film-noir*, como es el caso de *Asquerosamente Rica* o *100 balas*; o Peter Mulligan, que cuenta con guiones como los de *Bronx Kill*, *Blanco humano*, etc...



Portada Batman Gotham Noir (fig. 9)



Portada Fatale (fig. 10)

## 4 ANÁLISIS DE *BLACKSAD*

### 4.1 LOS AUTORES

Esta obra es un trabajo conjunto entre Juan Díaz Canales, que actuó como guionista, y Juanjo Guarnido, que dio vida a Blacksad a través de sus dibujos.

Por un lado, Díaz Canales (Madrid, 1972) siempre ha sido un amante de los cómics, leyéndolos desde temprana edad. Tras varios trabajos como animador, funda una sociedad llamada “Tridente Animation” con tres compañeros en 1996, y se dedica a los *storyboards* de varias series de televisión y largometrajes. Tras conocer a Juanjo Guarnido en Madrid, y tras el traslado de éste a París, comienzan a plantearse en serio la serie de *Blacksad*.

Juanjo Guarnido (Granada, 1967), al igual que su compañero, era un apasionado de las historietas desde niño y empezó dibujando sus propios cómics. Tras la participación en varios fanzines y acabar sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Granada, comienza a trabajar para la editorial Planeta De Agostini, creando ilustraciones para las ediciones españolas de cómics Marvel. Pero más tarde, se adentró en el mundo de la animación en Madrid, creando varios *storyboards* para series televisivas. Inició su trabajo para Disney en la ciudad de París trabajando para la división europea y colaborando en la creación de filmes como *Goofy e hijo* (*A Goofy Movie*, Kevin Lima; 1995), *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre-Dame*, Gary Trousdale y Kirk Wise; 1996), *Hércules* (John Clements y John Musker; 1997) o *Tarzán* (Chris Buck y Kevin Lima; 1999). Es durante su estancia en Madrid cuando conoce a Juan Díaz Canales, y juntos saltan al mundo del cómic en el año 2000 con *Blacksad*.

La serie se originó a partir de relatos cortos realizados por Canales. A pesar de que su intención principal era verlo publicado en alguna revista, Juanjo Guarnido, le convenció para realizar un proyecto mucho más ambicioso con este gato detective: la publicación de álbumes con un mayor desarrollo de las historias. Y así, empiezan a elaborar el primer volumen, *Un lugar entre las sombras*, que presentan a la editorial Dargaud para el mercado franco-belga, publicándolo en el año 2000.

Se trata de una serie de género policíaco, que tiene como personajes a animales antropomórficos, contando como protagonista con John Blacksad, un gato negro que se gana la vida como detective durante la década de los 50 en Estados Unidos. Se trataba de una idea arriesgada, pero interesante, ya que como señala Juan Díaz Canales, al “mezclar el género negro con el *animalier* se obtiene un juego de contrastes muy rico” (Díaz

Canales, Guarnido, 2002; 5). Además, esto les permitía jugar no sólo con los estereotipos relacionados con el cine negro, sino con comportamientos que han estado siempre ligados a los diferentes animales, como en el caso de las fábulas. Por supuesto, muchos filmes fueron influyentes a la hora de llevar a cabo la historia como *El sueño eterno*, *El halcón maltés*, *Más dura será la caída* (*The Harder They Fall*, Mark Robson, 1956), *Cayo largo* (*Key Largo*, John Huston, 1948), *Doce hombres sin piedad* (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957) o *L. A Confidential* (Curtis Hanson, 1997). Pero no sólo películas, sino también libros como *Cosecha roja* de Dashiell Hammett, o cómics tales como *Agent X-9* (Dashiell Hammett y Alex Raymond, 1934-1996) o *Daredevil: Born Again* (Frank Miller y David Mazzucchelli, 1986), incluso influencias del trabajo en Disney de Juanjo Guarnido.

*Un lugar entre las sombras* sólo es el primer álbum de una serie que no paró de cosechar éxitos, llegando a España por parte de Norma Editorial, publicándose el segundo volumen, *Artic-Nation* en el año 2003; dos años después, llegaba al mercado *Alma roja*, el tercer capítulo de la historia de John Blacksad, que sigue en dos títulos más, *El infierno*, *el silencio* (2010) y *Amarillo* (2013).

## 4.2 PERSONAJES

### 4.2.1 PROTAGONISTA

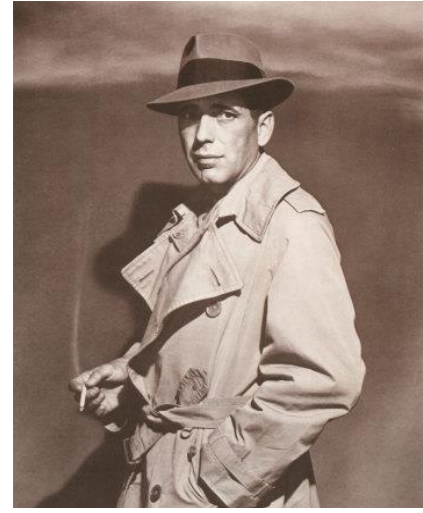
*Un lugar entre las sombras* es un primer contacto con nuestro protagonista, el detective John Blacksad, un gato negro, personificación de famosos detectives de la novela negra y el cine basado en esta (fig. 11). Se nos presenta como un personaje sarcástico, arisco, directo, pero también intuitivo, y con un código ético y moral que le hace actuar en consecuencia.

En cierto sentido, sigue la estela de los detectives de las películas de cine negro, como Philip Marlowe (*El sueño eterno*) o Sam Spade (*El halcón maltés*), al igual que ellos, el gato está ataviado con la eterna gabardina y es un ávido fumador (fig. 12). En el caso de *Un lugar entre las sombras* tiene ciertos aspectos parecidos al policía Mark McPherson de *Laura* (Otto Preminger; 1944). Se diferencia de Blacksad en el hecho de que este no se va enamorando de ella a través de los testimonios de los sospechosos, sino que ya tenía sentimientos hacia ella por su relación pasada. Por lo que la semejanza entre ambos está

en el hecho de que tienen sentimientos románticos hacia una persona fallecida y pretenden encontrar a los culpables, aún a pesar de que no la conocía como es el caso de McPherson, o que su relación se había terminado, como ocurre con Blacksad.



La vestimenta de Blacksad (fig. 11)



Humphrey Bogart caracterizado como detective (fig. 12)

Los autores le dieron las habilidades propias de los felinos en las fábulas. Así pues, Blacksad está dotado de gran agilidad e intuición para ver venir los ataques, como se muestra en la página de la pelea en el callejón con el varano en el primer volumen (fig. 14). Pero no es siempre eficaz, pues los dos matones en el cementerio lo flanquean mientras se descuida y son capaces de darle una paliza, y el reptil lo coge desprevenido en su propio apartamento justo antes del tiroteo en el primer capítulo. A lo largo de las cinco historias que nos presentan los autores, vemos que se trata de un personaje que, intenta usar la violencia lo menos posible, aunque, si tiene utilizarla, no lo duda y lo hace (fig. 13).



Pelea en el callejón (fig. 13)



Aparte de ello, muestra también un comportamiento independiente y solitario, pues el gato suele ser símbolo de la libertad tal y como señala Lucía Impelluso en el diccionario *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales* (2003; 223). Esto explica también la cierta animadversión del protagonista ante los cuerpos policiales, sobre todo al principio de la historia, y es que estos están personificados como perros, como el comisario Smirnov, que es un pastor alemán, representando de alguna manera la “enemistad” de las dos especies en el imaginario colectivo. Sin embargo, a medida que pasan los álbumes comienza a trabajar en equipo con Weekly y con otros aliados, además de mejorar su relación con el comisario de policía, dejando atrás esa actitud de gato solitario.

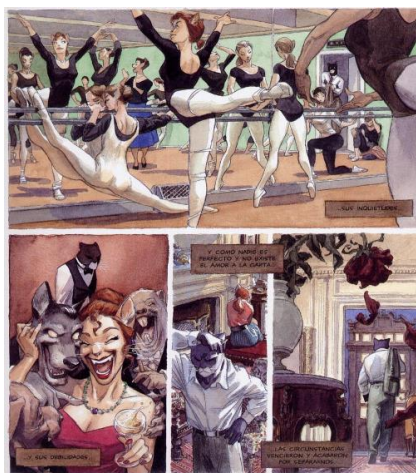
Como decía anteriormente, el protagonista tiene un código ético, sin embargo, lo acaba rompiendo cuando mata a Statoc en *Un lugar entre las sombras*. Pero tal y como nos dice en la cartela de la página: “Si no hubiera sido por esa sonrisa jamás habría sido capaz de matarle” (2018; 46). Es decir, no se siente bien en cuanto al mal hecho, pero el disparo es consecuencia de la actitud del asesinado, que no muestra ningún tipo de remordimiento por haber matado a Natalia, además de intentar comprar su silencio. Por lo general, siempre trata de hacer lo correcto, intentando ayudar lo máximo posible, tanto como si son amigos (como en el caso de Otto Lieber) como si no (como ocurre con Chad Lowell). Parece como si tuviera la esperanza de que estos personajes, a pesar de que hayan tomado las peores decisiones, pueden encausar sus vidas para hacer algo mejor y redimirse, por lo que su actitud cínica y sarcástica es una máscara que ha elegido. Tal y como señala en el tercer capítulo, su comportamiento es: “Puro marketing. Para resultar convincente, tienes que ser tan cínico como los detectives en las películas. Es lo que esperan de ti” (Ídem; 171). También tiene un sentido de la justicia acentuado, muestra de ello es su necesidad de buscar y acabar con el asesinato de Natalia Wilford en el primer capítulo (fig. 14). No quiere dejar ningún caso a medias, incluso en las ocasiones en las que parece que el encargo no es tal y como lo describió su cliente, tomándose molestias adicionales para intentar hacer lo correcto. Esto se puede ver en *El infierno, el silencio*, cuando a pesar de saber que Fausto LaChapelle no se lo estaba contando todo, quiso de todas formas encontrar al músico Sebastian Fletcher y ponerle a salvo para que vuelva con su familia.



#### 4.2.2 PERSONAJES FEMENINOS

En *Un lugar entre las sombras* conocemos a la actriz Natalia Wilford. Por lo poco que conocemos de ella, que además lo hacemos a través de lo que nos cuentan los demás personajes, parece ser una persona activa, aficionada no solo a la actuación, sino también al baile. También es extrovertida, asidua invitada a fiestas, y además una persona, que podría ser calificada como promiscua, teniendo varios amantes.

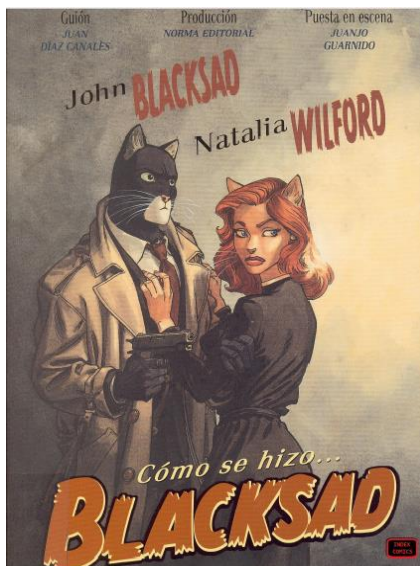
Se la podría calificar como una *femme fatale*, ya que, aunque no parece que haya maldad en sus acciones, si tiene algunos comportamientos propios de estos prototipos femeninos. Por un lado, parece usar a los protagonistas masculinos para sus propios fines, obteniendo algunos privilegios y bienes de parte de Statoc, mientras mantiene una relación paralela con el guionista. Por otro lado, no parece que haga uso de una manipulación clara hacia ellos, no hay ninguna viñeta en la que ella les disuada para hacer algo determinado, simplemente nos muestran las consecuencias de dichas relaciones. Se trata de una persona bastante independiente, y tal y como explicaba en el apartado sobre el estereotipo de mujer fatal, se trata de la oposición del modelo de mujer casada, siendo, al contrario, una persona que disfruta de la libertad de relacionarse con distintas personas e ir a fiestas (fig. 16).



Recuerdos de Natalia (fig. 16)

El modelo de Natalia Wilford parece ser una mezcla de “Rita Hayworth en *Gilda*, un poco de Lauren Bacall y de Katherine Hepburn por su lado sofisticado y mucho de Marilyn” (Díaz Canales y Guarnido, 2002; 14). Y es cierto que la actriz a la que más me recuerda es a Lauren Bacall sobre todo en su papel de Vivian Rutledge en *El sueño eterno* (1946) en cuanto al parecido físico, sobre todo en la portada de *Cómo se hizo...Blacksad*, en la

que parecen tomar como referencia uno de los carteles de la película de Howard Hawks (fig. 17 A y B). También se puede ver una influencia de Marilyn Monroe en *La Jungla de Asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950) estando relacionada este personaje, igual que Natalia, con un hombre que parece tener un gran poder y mucho dinero, pero que al igual que Statoc está sumergido en asuntos turbios. En cuanto a las semejanzas con *Gilda* (Charles Vidor; 1946), le ocurre algo parecido al caso anteriormente expuesto, sólo que el personaje principal de este filme es más maquiavélico, le gusta más jugar con los hombres, estando casada con el propietario del casino, mientras coquetea con otros. También podríamos relacionarla con el personaje de Laura en la película de Otto Preminger, sin embargo, esta es más “inocente” que Natalia: no parece ser una persona a la que le guste coquetear con varios hombres, sino que son ellos los que se obsesionan con ella y en ambos casos (o al menos en uno de ellos) acaban muertas debido a ello.



Portada de *Cómo se hizo...Blacksad* (fig. 17 A)



Cartel de *El sueño eterno* (fig. 17 B)

En cuanto a Jazebel, el personaje femenino principal en *Artic-Nation*, estaríamos hablando de una auténtica *femme fatale*, que a diferencia de Natalia Wilford en la anterior historia, sí conocemos con vida, dándonos cuenta de cómo es realmente. Se trata de un personaje manipulador, que hace uso de su belleza y su sexualidad para conseguir que los personajes masculinos hagan lo que ella desea, planeando su venganza durante años contra su esposo, que no es otro que su propio padre, al cual le ha estado guardando todo su odio y su rencor, al igual que hace su hermana, Dinah. Sin embargo, hay diferencias



entre ambas, y no sólo en el color de su piel, y es que, mientras Jazebel es una persona planificadora, que ejerce control sobre la situación y las personas, mantiene una mente fría durante todo el capítulo, derrumbándose tan sólo en el final (fig. 18). Dinah, por otra parte, se muestra como una persona más sentimental, se deja llevar por su hermana a pesar de que no esté del todo de acuerdo; se derrumba en varias ocasiones, no sólo ante Blacksad, sino también ante Jazebel, ya que la vida de su hija está en riesgo, y esto desgraciadamente le llevara a la muerte. Además, el color de piel entre ambas les hace ver la realidad de distinta manera. Por un lado, Jazebel, blanca, se aprovecha de algunos privilegios, es aceptada en la alta sociedad, vive en una gran casa, pero también debe convivir con su marido-padre, y se acuesta en contra de sus deseos con Huk, el zorro ártico de la Artic Nation mientras lo manipula. Mientras, Dinah, que es negra, se encuentra en una situación de pobreza sintiendo que no puede acudir a la policía ya que no confía en la “justicia de los blancos” (Ídem; 64).



*El plan de Jazebel (fig. 18)*

En cierto sentido, Jazebel (fig. 19 A) se nos asemeja al personaje interpretado por Barbara Stanwyck en *Perdición* (Billy Wilder; 1944) (fig. 19 B), la cual planea acabar con su marido, manipulando para ello al corredor de seguros Walter Neff. Ambas pretenden cumplir sus deseos sin tener que mancharse las manos. Para ello hacen uso de la persuasión y la sexualidad para llevar a cabo sus planes. Las dos manipulan a hombres para que maten a sus maridos: en el caso de Phyllis escoge al Walter Neff debido a que este puede arreglarlo de tal manera que parezca un accidente, no sólo consiguiendo la

muerte de su esposo, sino también la póliza del seguro. Por otro lado, el peón de Jazebel no es otro que Huk, la mano derecha de su marido en el grupo supremacista, seguramente prometiéndole a cambio de su ayuda, no sólo sexo, sino el posible control del grupo que podrá obtener con la muerte de Karup, siendo el resultado más importante para ella el hecho de que ha conseguido llevar a cabo su venganza. Cuando estos hombres ya no les son útiles, pretenden acabar con ellos, de tal manera que no quede ningún cabo suelto que pueda chafar sus propósitos.

Sin embargo, de cierta manera, podemos empatizar con el personaje de Jazebel, tal y como lo hacemos con el de Evelyn Mulwray (fig. 19 C), encarnada por Faye Dunaway en *Chinatown* (Roman Polanski; 1974). Y es que ambas actúan debido a una motivación ulterior: Evelyn pretende alejarse de su padre, el cual abusó sexualmente de ella quedando embarazada de su hija-hermana, Katherine, es decir, no se mueve por avaricia, sino por el deseo de seguridad. En cuanto a Jazebel, tal y como dije antes, sólo busca la venganza contra el hombre que llevó a su madre a la muerte, su padre, el cual la despechó porque era negra, abandonándola embarazada en medio de un páramo frío, por lo que se mueve por su deseo de hacer justicia.



Jazebel y los referentes para su creación (fig. 19 A, B Y C)

Pero no todos los personajes femeninos entran en la categoría de *femme fatale*. En *Alma Roja* conocemos a Alma Mayer, una célebre escritora y miembro del grupo de Los Doce Apóstoles. Visualmente, parece que en su primera aparición en el álbum quisieron darle el aspecto arquetípico de secretaria (Chabannes, 2012), con el pelo recogido en una cola de caballo y con las gafas (fig. 20), imagen que se va disolviendo al dejar suelto su pelo

y quitarle las gafas. Se trata de un personaje inteligente y culto, y al mismo tiempo, supersticiosa en cuanto a sus relaciones, diciendo que el que le lleve a las cataratas del Niágara será el hombre de su vida (2018; 126) (fig. 21). Sin embargo, su relación con Blacksad será efímera, no sucediéndose su cita en las cataratas esperándole empapada mientras lee la noticia del “suicidio” de Otto Lieber, el cual también es amigo suyo.



Primera aparición de Alma (fig. 20)



Conociendo un poco más a Alma (fig. 21)

En este caso, no pienso que la inspiración para crearla este en un personaje ficticio, sino en una escritora real, como podría ser Dorothy Parker (fig. 22 A), con la que comparte ciertos aspectos. La escritora, poeta y crítica neoyorquina es conocida por ser miembro de la mesa redonda de Algonquín, también llamado “Círculo vicioso de Algonquín”, un grupo formado por los personajes más importantes de la escena de la ciudad de Nueva York en la década de 1920, siendo la gran mayoría cómicos, entre los que se contaban Alexander Woollcott, George Kaufman o Harpo Marx (López Cirugeda, 2015; 92). Sus charlas quedaban plasmadas en la columna “The Conning Tower” en *The New York Tribune* llevada a cabo por Franklin Pierce Adams, uno de los fundadores del grupo (ídem). Esto podría relacionarse en cierto sentido con el grupo de los Doce Apóstoles, a pesar de que no tengan un contexto ni una intención parecida, ya que los de Algonquín se dedicaban en cierta manera a contarse anécdotas y ocurrencias que luego se publicaban; mientras, el grupo de los Doce Apóstoles no solo lo forman literatos, sino también otros artistas y científicos relacionados con ideas izquierdistas. Mismas ideas con las que se relacionó a la escritora, cuya principal producción fueron las historias cortas, sus poemas y sus críticas a obras teatrales, todas ellas escritas de una forma sarcástica y cómica. Se implicó enormemente en los 30 con varios movimientos políticos, como la Liga Antinazi,

lo que llevó a que años después fuera investigada por el FBI, sospechosa de ser miembro del Partido Comunista, haciendo que su carrera de guionista en la industria cinematográfica se fuera a pique. Tal y como vemos en el tercer capítulo, Alma también va a ser arrestada, junto con otras personas del grupo de Los Doce Apóstoles por sus ideas de izquierda.

También podrían haberse basado en Lillian Hellman (fig. 22 B), dramaturga y guionista, pareja de Dashiell Hammett, y también investigada por sus ideas de izquierda durante la Caza de Brujas.



Dorothy Parker (fig. 22 A)



Lillian Hellman (fig. 22 B)

#### 4.2.3 ALIADOS

En *Artic Nation* aparece por primera vez Weekly, una guardaña periodista, que se inclina más hacia unas publicaciones más amarillistas, basadas en rumores y buscando el sensacionalismo. Sin embargo, no se trata de un personaje que despierte el rechazo del lector, sino todo lo contrario, se trata más bien del alivio cómico no sólo en este capítulo, sino también en sus posteriores apariciones. Por otro lado, intenta mostrar cierta chulería ante el detective para darse importancia a sí mismo, por ejemplo, cuando explica la razón de su mote, describiéndose a sí mismo como un “ser mítico” (2018; 69). Pero también se acobarda ante cualquier amenaza (fig. 23). Al final muestra que, quitando su gusto por las noticias morbosas, se trata de un personaje intrínsecamente bueno, capaz de mostrar también honestidad, aunque en ocasiones está teñida de un toque grosero, como sus comentarios acerca de Jezabel, la mujer del jefe de policía.





*Weekly explicando su mote (fig. 23)*

De cierta manera, tiene relación con el personaje de *L. A Confidential* (Curtis Hanson, 1997), Sid Hudgens, interpretado por Danny de Vito, un “periodista” de prensa amarilla cuyas publicaciones se basan en los escándalos en la ciudad de Los Ángeles. Sin embargo, entre él y Weekly (fig. 24 A) hay ciertas cosas que los diferencian. Mientras que el personaje de Hudgens (fig. 24 B) parece no tener limitaciones éticas, no importándole arruinar la carrera de otras personas si puede sacar algo de ello; Weekly, a pesar de que le guste lo morboso y publique cosas que parecen no estar respaldadas por la realidad, resulta ser un personaje que provoca simpatías en el lector ya que, más que aprovecharse de Blacksad, ayuda al protagonista dándole la información que le permita avanzar en su investigación.



*Weekly y su referencia (fig. 24 A y B)*

Durante toda la serie aparecerá de forma recurrente el comisario Smirnov, un pastor alemán, al que conocemos ya en el primer álbum. Un personaje directo, serio, y como el mismo dice, ingenuo (2018; 33) (fig. 25). Se trata de un personaje fiel a la justicia, aunque no siempre respete las leyes o las órdenes de sus superiores, lo que hace que le prometa a Blacksad cubrirle las espaldas por encargarse del asesino de Natalia ya que él no puede hacerlo debido a sus obligaciones como policía. De hecho, el perro ha sido en muchas ocasiones ser un símbolo de fidelidad y devoción, ya sea ante una persona o ante una idea (Impelluso, 2003; 203). De hecho el cuerpo de policía está compuesto por perros, menos en el caso de un agente, siendo este un zorro, perteneciente a otra rama de la familia de los cánidos, pero que han estado relacionados a otros atributos, como la astucia pero con “matices peligrosos” (Revilla, 2012; 809). En conclusión, Smirnov es la representación de la figura de la ley idealista, que cree en la justicia a pesar de que el mundo parezca no ser justo, a diferencia de otros policías en las películas de cine negro que suelen ser corruptos.



Conociendo a Smirnov (fig. 25)

Si volvemos a tomar la película de Curtis Hanson como referencia, el personaje más parecido a Smirnov (fig. 26 A) sería el de Ed Exley, interpretado por Guy Pearce, ya que ambos parecen creer en la justicia por encima de todo. Sin embargo, a medida que avanza la trama de *L. A Confidential*, Exley (fig. 26 B) empieza a darse cuenta de que a veces se tienen que hacer cosas que no parecen las más éticas, parecida a la conclusión a la que llega Smirnov en *Un lugar entre las sombras*. Matar al asesino de Natalia y hacerlo parecer un suicidio no es la opción más correcta moralmente hablando, lo mejor sería llevarlo ante la justicia, pero debido a que se trata de una figura de poder, no sólo le dicen que no continúe con el caso, sino que seguramente saldría libre si le cogieran.



Smirnov y su referencia (fig. 25 A y B)

Neal Beato es un abogado al que conocemos en *Amarillo*, y que se alía con Blacksad para encontrar a su cliente, el escritor Chad Lowell, que está huyendo tras matar a su amigo Abe Greenberg al que conocimos en *Alma Roja* como un miembro de los 12 Apóstoles. Se trata de un personaje que retrata la imagen típica de abogado, que sólo muestra una imagen encantadora de una persona que quiere ayudar a otros, pero que verdaderamente sólo le importa el rédito económico sin tener en cuenta lo que ha hecho su cliente, sólo es un caso más del que poder sacar dinero. Esto se ve al final del capítulo, cuando se jacta de que conseguirá que Chad pase menos de un año en la cárcel por asesinar a su amigo, pensando en la cantidad de dinero que va a sacar con la publicación de su obra. Pero después de que el escritor le diga que ha abandonado el manuscrito en el retrete, se le cae la máscara, y pretende ir a por ella porque no pretende quedarse regodeándose en “mi desgracia como si fuera una maravillosa categoría estética” (2018; 269). Y debido a ese

enfado (fig. 27), no permite que Chad le agarre, haciendo que se rompa la manga de su americana, cayendo delante del autobús y muriendo.



El enfado de Neal Beato (fig. 27)

#### 4.2.4 ENEMIGOS

En *Un lugar entre las sombras*, el enemigo principal es Ivo Statoc, que tal y como señala el detective, se trata de una persona con poder ilimitado, pero sin ética ni moral, capaz de torturar y matar a alguien si va en contra de sus deseos. Además de ser una persona posesiva en relación con Natalia basándose en la idea de que si no es solo suya no será de nadie, acabando con su vida.

Podríamos relacionarlo con personajes poderosos de las películas de cine negro, como un hampón o un magnate poderoso e intocable por la ley. De hecho, tiene varios matones a su cargo, entre los que se encuentra el varano (al que no tarda en quitarse de en medio cuando sospecha de su traición), una mangosta, el oso y el rinoceronte que le dan una paliza a Blacksad, y la rata que lleva al protagonista hasta el cementerio y que luego le envía a acabar con el reptil. Además, tiene un discurso acerca del poder y con la capacidad de acabar con los sujetos que le son inútiles, mientras se esconde en la penumbra de su despacho. Pero en cierto sentido no está mal encaminado, conoce su propio poder y capacidad de salirse con la suya, y esto hace que la policía no pueda encargarse del caso porque está protegido por las altas esferas. También tiene confianza plena en su propia visión del mundo y de las personas que viven en él, pensando que puede comprar a cualquiera que se ponga en su camino o acabar con él, por lo que no vio venir el hecho de que Blacksad sí fuera capaz de dispararle (fig. 28).





*Enfrentamiento con Ivo Statoc (fig. 28)*

Se puede considerar que existe cierta semejanza entre Statoc (fig. 29 A) y el personaje de Waldo Lydecker en la película de Preminger (fig. 29 B). En ella, Waldo quiere asesinar a Laura porque la considera “su obra” (Mondelo González y Sánchez López, 2019; 81), piensa que le pertenece porque él la creó para que fuera admirada. Piensa, como Ivo Statoc, que si no va a ser suya, no puede ser de nadie más. Sin embargo, el personaje de Waldo es carismático, un personaje dotado de gran inteligencia y sarcasmo, que además amenaza a los demás con su poder, que no es el dinero ni una posición intocable, sino sus escritos en la prensa, en los que trata de destruir y humillar a todo el que se ponga en su camino, y al que le molesta que Laura se sienta atraída hacia otros hombres que no son tan inteligentes como él (o que no son él) pero que son atractivos. Por otro lado, Ivo Statoc responde más a un tipo de personaje relacionado con jefes criminales, sin ser tan carismático ni mordaz como el mentor de Laura, y cuyo poder si está sustentado en el dinero y las relaciones. Además, el personaje de Waldo actúa como narrador de lo ocurrido en la primera parte de la historia, es guía del espectador y del detective, por lo que está presente durante toda la historia, lo que parece alejarle de ser sospechoso hasta que Laura vuelve. Statoc por su lado, lo conocemos en pocas viñetas, las primeras en las que hace gala de su poder a través de metáforas mientras se esconde en la oscuridad, mientras que en las siguientes ya es asesinado por Blacksad, por lo que se nos plantea al personaje como alguien vil y desalmado, pero sin tanta carisma.



Ivo Statoc asesinando a Natalia (fig. 29 A)



Segundo intento de asesinato de Laura (fig. 29 B)

En cuanto al jefe de policía Karup, se trata de un personaje muy apegado a valores sureños y tradicionalista. Es una persona que vive en el pasado, teniendo una bandera de los Estados Confederados de América en su despacho, además de guardar un sable que pertenecía al general Lee, que parece ser un héroe para él (fig. 30). También, se trata de una persona agresiva y violenta, dándole una paliza a su mano derecha, Huk después de que Blacksad le deje caer la infidelidad de su esposa con él; o atacando a esta después de su mención a los rumores de su supuesta pederastia. Y es que, hay partes en el cómic en las que dejan caer que esta es una realidad, como cuando se encuentra ensayando con el coro, mostrando una cercanía con una niña, pero verdaderamente no hay nada explícito sobre ello. También parece que era la cabeza principal de este grupo supremacista, pues al reunirse con ellos, tiene una vestimenta roja, diferenciándose de las blancas de sus compañeros.



Conociendo al jefe Karup (fig. 30)

Podríamos relacionar a este personaje con el sheriff Stuckey (fig. 31 A) de *Arde Mississippi* (*Mississippi Burning*, Alan Parker, 1988). Dudamos que dicho filme se pueda catalogar como *film noir*, a pesar de que toque temas relacionados con el crimen y la violencia, que dos investigadores de F.B.I deberán resolver. Sin embargo, la película de Alan Parker retrata el tema del racismo en el sur, representando también al Ku Klux Klan, el cual está respaldado por las autoridades de la localidad. Por ello, no es difícil llegar a

la conclusión, que los autores de *Blacksad* decidieran tomar la película como inspiración, dándole un último toque *noir* a la trama que se va a plasmar en las páginas del álbum. Tal y como señalaba anteriormente, el sheriff Stucky se muestra como un personaje violento, que oculta información a los agentes del F.B.I y que aprueba los linchamientos a personas negras, incluso muchos miembros de la policía local son miembros del grupo racista. Díaz Canales y Guarnido, añadieron más tensión a la trama de *Artic-Nation*, haciendo que el jefe Karup (fig. 31 B), no sólo defendiera al grupo, sino que fuera su jefe, a pesar de que finalmente será traicionado y ahorcado ante los demás miembros del grupo supremacista. Por otro lado, *Arde Mississippi* está basada en hechos reales, los asesinatos de tres defensores de los derechos civiles. Por esto, se puede pensar que los autores también podrían haberse fijado en la persona real utilizada para crear al personaje del film, Lawrence A. Rainey (fig. 31 C), el cual fue sheriff de Neshoba County y miembro del Ku Klux Klan.



Influencias para el jefe Karup (fig. 31 A, B y C)

En el tercer capítulo, uno de los enemigos que más destaca es el Senador Gallo, un político claramente conservador, religioso, patriota, y cuyo principal objetivo es “descubrir y aplastar al escorpión del comunismo” (2018; 125). Para ello se sirve de la presión, el chantaje y el miedo, sobre todo a la hora de tratar con Samuel Gotfield, el cual siente un temor atroz a la posible guerra nuclear contra la URSS (fig. 32). También cuenta con la ayuda de los agentes del FBI para capturar y acabar con los miembros del grupo de los 12 Apóstoles. A pesar de esto, no parece que se salga del todo con la suya al final del álbum, ya que el detective consigue darle la vuelta al asunto, amenazándole con sacar a la luz la lista de personas a las que había facilitado la entrada al “Proyecto Noe”, un plan para poner a salvo a una serie de personajes ilustres de la guerra nuclear, dejando al resto de la ciudadanía estadounidense sin protección.





El senador Gallo presionando a Gotfield (fig. 32)

En cierta manera, se nos recuerda a las figuras principales que destacaron durante la Caza de Brujas, pero sobre todo a John Parnell Thomas<sup>7</sup> (fig. 33 A). Al igual que el personaje que nos ocupa, hizo uso de la presión para sonsacar nombres de miembros y simpatizantes del Partido Comunista, y que fue detenido por defraudar a Hacienda en 1951, siendo esto todo un escándalo, algo que en el cómic evita el senador Gallo (fig. 33 B) limpiando el expediente de Blacksad, por lo que vemos que también tienen en común el ser corruptos.



Joseph Parnell Thomas (fig. 33 A)



Senador Gallo (fig. 33 B)

Fausto LaChapelle, personaje de *El infierno, el silencio*, comienza siendo un cliente de Blacksad, al que contrata para que encuentre a uno de los músicos más conocidos e importantes de su sello discográfico, Sebastian Fletcher. Alega que está preocupado por él debido a su adicción a la heroína siendo capaz de cualquier cosa, algo que le dolería ya que es como un hijo para él (2018; 171). Además, debido a su edad y enfermedad, da la imagen de ser una persona débil (fig. 34) y que busca lo mejor para los músicos para los

<sup>7</sup> Congresista del estado de Nueva Jersey, presidente de la HUAC (Comité de Actividades Anti-americanas) desde 1947 hasta 1950. Conocido por iniciar la llamada “Caza de Brujas” que pretendía acabar con elementos “subversivos” de la industria cinematográfica.



que actuó como mecenas. Pero nada más lejos de la verdad. A medida que avanza la trama nos enteramos de que su verdadero nombre es Dupré, culpable de que su producto, un bálsamo llamado “Live Everlasting”, causara numerosas malformaciones, muertes y enfermedades en Caldonia, lugar del que provenían tanto él como los músicos a los que ayudó. Por desgracia para Fausto, estos músicos se enteraron de la verdad, por lo que la Chapelle tenía la necesidad de acabar con ellos uno a uno, ayudándose de Ted Leeman, un detective de pocos escrúpulos; y pretendía hacer lo mismo con Blacksad, por suerte este no sigue su juego.



*Fausto aquejado de su enfermedad (fig. 34)*

En cierto sentido, los autores parecen haberse inspirado en la película *El corazón de Ángel* (*Angel Heart*, Alan Parker, 1987) para crear este álbum. Si nos fijamos en este film, Fausto LaChapelle (fig. 35 A) encajaría con el personaje que interpreta Robert De Niro, llamado Louis Cyphre (fig. 35 B). A pesar de que la trama de la película va por unos derroteros más sobrenaturales, descubriendo que este es el mismísimo demonio, la premisa de la película guarda muchas semejanzas con la del capítulo de la serie que nos ocupa. Cyphre contrata al detective privado, Harry Angel, para encontrar a un músico llamado Johnny Favourite, con el que dice tener una deuda pendiente. Fausto pide lo mismo a Blacksad, escondiendo sus verdaderas intenciones bajo una falsa preocupación acerca de la vida de Fletcher, cuando en verdad quiere acabar con él. La serie de Blacksad no es sobrenatural, por lo que es normal que no tomaran todas las ideas que aparecen en el filme de Alan Parker, pero eso no les impide representar en sus páginas rituales vudú, como los que lleva a cabo Madame Gibraltar para ayudar a Fausto con su enfermedad. Por otro lado, los autores decidieron que la vestimenta que usaría el productor musical

para pasar el caballo cortado a los camellos del Club Ebony, tuviera similitudes con el demonio Baphomet<sup>8</sup>, siendo esto, tal vez, un guiño al personaje de Robert DeNiro.



*Fausto y su influencia (fig. 35 A y B)*



## 4.3 ESCENARIOS

### 4.3.1 CIUDADES

Las películas de cine negro suelen tener como escenario las grandes urbes estadounidenses. Tal y como las describe Murray Pomerance en su escrito “The Climb and the Chase: Film Noir and the Urban Scene- Representations of the city in Three Classic Noirs”, la ciudad es un ambiente con un tráfico atronador, una gran densidad de población y una continua extrañeza (en las metrópolis nos encontramos todos los días con personas que no conocemos, y probablemente nunca llegaremos a conocer) ideal todo ello para expresar condición de aprisionamiento (2013; 407).

La ciudad en la que se mueve el protagonista que se da un aire a grandes urbes estadounidenses como Chicago, Nueva York o Los Ángeles, tal y como se veían en la década (fig. 36). De hecho, los autores pretendían en un primer momento plasmar una ciudad indefinida, pero a medida que desarrollaban el primer álbum, fueron dotando a la urbe de muchos más aspectos neoyorquinos, lo que la convierte en una especie de “Nueva York apócrifa” (2002;13). Por otro lado, también parece que quieren representar algunos aspectos de Hollywood o la industria del cine como elementos corruptos, relacionando esto a como definía Chandler a este barrio de los Ángeles: “un bochornoso campo propicio para el arraigo de falsedades y traiciones, para el drama, el exceso y la

---

<sup>8</sup> Deidad normalmente representada como una figura antropomórfica con cabeza de carnero. Relacionada en muchas ocasiones con el culto satánico, siendo el Sello de Baphomet la insignia oficial de la Iglesia Satánica.

magnificencia, con individuos presuntuosos, paranoicos o de hábitos decadentes que caminan al filo del abismo, sin importarles el riesgo que corren” (Gutiérrez, 2019; 64). Esto se ve a través del personaje de Natalia Wilford, una persona que cambia según se va haciendo más famosa, teniendo varios amantes, lo que Ivo Statoc ve como una traición mostrando una paranoia que le hace mandar a la rata para espiarla. Por otro lado, la actriz también es víctima del exceso de algunos fans, que invaden su intimidad enviándole cartas amenazadoras, lo que le hace contratar los servicios de Blacksad para acabar con el acosador.



Blacksad perdiéndose en la ciudad (fig. 36)



Blacksad en el Mardi Grass (fig. 37)

Otra de las ciudades importantes que aparecen en la serie es Nueva Orleans, a la que parece que le dedican un capítulo entero en *El infierno, el silencio*. Se nos muestra en el álbum como una ciudad llena de colorido, sobre todo durante la celebración del Mardi Grass (Martes de Carnaval) (fig. 37), pero que también tiene su lado oscuro. Es un lugar de gran importancia para la historia del jazz, sobre todo durante la época de los veinte con músicos como Sydney Bechet o Louis Armstrong (Cachinero, del Valle, Zagalaz, 2010; 62). Pero esta no es la única ciudad en la que se originó este estilo musical, sino que fue un fenómeno que se expandió por gran parte del territorio estadounidense, pero lo que sí es cierto es que en la ciudad hay un gran número de clubes de jazz.

### 4.3.2 GARITOS

Un escenario típico de las películas de cine negro son los garitos, bares, clubes nocturnos o de jazz, en los que se llevan a cabo un sinnúmero de actividades delictivas y donde se reúne la peor calaña.

En la serie de *Blacksad* vemos una gran cantidad de ejemplos de este tipo de lugares, empezando por el Cypher Club<sup>9</sup> (fig. 38) que visita el detective en el primer álbum buscando pistas sobre el asesinato de Natalia, y como dice el protagonista “no era un templo a la elegancia” (2018; 25), viendo no sólo el tipo de personas que se reúnen en ese antro, sino el ambiente oscuro en el que hay peleas, y con un camarero que ciertamente no es muy profesional.



En el Cypher Club (fig. 38)

Pero en estos lugares no sólo se bebe y se pelea, también se juega al póker, como se puede ver en *Alma Roja*, en los que el humo de los puros y los cigarrillos inunda la sala, mientras que cuatro individuos se sientan alrededor de una mesa esperando a llevarse todo el dinero. Mientras, en Nueva Orleans, estos lugares son perfectos para contactar con un camello que te venda droga, como en el caso del *Ebony*, un club al que acude Sebastian Fletcher para conseguir un chute de heroína, y al que más tarde acude *Blacksad* para seguir su pista.

### 4.3.3 EXTERIORES

Pero no todo en el cine negro son junglas de asfalto y locales de mala fama, también hay ocasiones en los que la trama se mueve hacia los exteriores de las grandes urbes. Esto se

---

<sup>9</sup> El nombre es una referencia al personaje de Robert DeNiro, Louis Cypher, en *El corazón del ángel* (*Angel heart*, Alan Parker, 1987) (Díaz Canales y Guarnido, 2002; 28)



demuestra en *Detour* (Edgar G. Ulmer; 1945) cuando su protagonista, queriendo llegar a Los Ángeles, se convierte en víctima de la mala fortuna por el camino.

Parecido a esta película será el quinto capítulo de la serie, *Amarillo*, quizás el más diferente de los cinco que componen la serie, ya que parece más una *road movie* que una película de cine negro. De hecho, hay una obra a la que hace una referencia más directa: *En el camino* (*On the road*, 1957), libro escrito por Jack Kerouac en el que recoge sus viajes por las carreteras, tratándose del libro más conocido e influyente de la llamada Generación *Beat*<sup>10</sup>. Así pues, los autores de *Blacksad* estarían haciendo un homenaje a este grupo de escritores y a su obra más notable, no sólo tomando la historia como referencia, sino que también personifica a los protagonistas del libro como personajes en este álbum.

En este capítulo, Díaz Canales y Guarnido, plasman la Ruta 66, un escenario que en palabras del propio dibujante, significa más la escapada que la libertad (Giner, 2013, citado por Santamaría, 2015; 251). Así pues, parece que todos los personajes en *Amarillo* están escapando de algo. Chad Lowell, que en un principio está viajando con su amigo, Abe Greenberg, acaba teniendo que huir tras asesinarlo en un estallido de ira. En su escapada irá a parar a un circo ambulante (fig. 39), en el que tratará de ocultarse, conociendo entre los artistas a Luanne (conociendo más tarde que en verdad se llama Eva), la cual también está escapando de su pasado. No obstante, las cosas no salen según lo planeado, y ambos deben huir del circo.

Incluso John Blacksad, nuestro protagonista, también parece estar huyendo de algo. Tras los casos de los anteriores cuatro álbumes, todos ellos con un final agridulce, el detective pretende volver a casa intentando que el viaje sea lo más tranquilo posible, aceptando por el camino el encargo de un millonario de llevar su Cadillac hasta Tulsa. Sin embargo, la calma se termina pronto cuando el coche es robado por Lowell y Greenberg, por lo que debe ponerse en marcha para recuperar el vehículo. Siguiendo la pista del escritor hasta el circo, el investigador se encontrará con un nuevo obstáculo: dos agentes del FBI con los que se enfrentó en *Alma roja*. De esta forma, ahora Blacksad no sólo tendrá que resolver el robo del Cadillac, sino también dar esquinazo a los dos agentes.

---

<sup>10</sup> Grupo de autores estadounidenses de la década de los 50 que plasmaban en sus escritos el uso de las drogas, la defensa de una mayor libertad sexual, y un conocimiento de filosofía oriental.

Por desgracia, todas las carreteras llegan a un lugar, dando conclusión a la escapada. Al final siempre debemos plantar cara a las consecuencias de nuestros actos. Por ello, Chad Lowell será arrestado por el asesinato de Abe Greenberg al final del álbum, dejando atrás su obra en el baño de la estación.



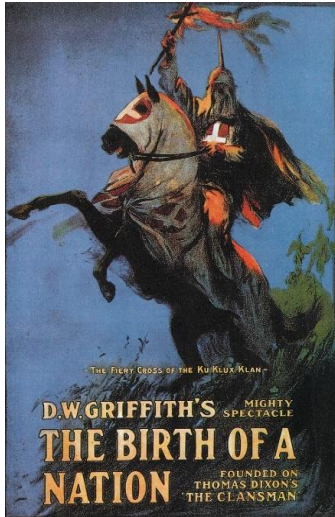
El circo itinerante (fig. 39)

#### 4.4 CONTEXTOS HISTÓRICOS

##### 4.4.1 GRUPOS RACIALES EN EE.UU

En *Artic Nation*, los autores nos cuentan una historia sobre el racismo, haciendo uso de la imagen de uno de los grupos más infames del país, el Ku Klux Klan.

Realmente, este grupo nació poco después de la rendición de los Estados Confederados durante la Guerra de Secesión. Pero también tuvieron un gran auge durante la década de los 50, cuando se enfrentaron con el Movimiento por los Derechos Civiles que pretendía acabar con la discriminación. Durante esta etapa, hubo varios asesinatos y linchamientos de personas negras (Ramila, 2012; 26). Entre sus símbolos más conocidos por el imaginario popular están las vestimentas y capuchas blancas, además de su gusto por quemar cruces, emblemas que empezaron a usar en los años 20, tomándolos de la película de Griffith, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) (Ibidem; 24) (fig. 40). Es una imagen que los autores también plasman en el segundo álbum (fig. 41). Por otro lado, uno de los elementos que vemos en el cómic es el sable del general Lee, que podría relacionarse con la figura de Nathan Bedford Forest, un general del Ejército de los Estados Confederados, conocido por no perder una sola batalla, y que fue el primer gran brujo del Ku Klux Klan, siendo este como un líder y héroe para ellos.



Cartel de *El nacimiento de una nación* (fig. 40)



La imagen del KKK en *Artic Nation* (fig.41)

Otro grupo al que se hace referencia con el nombre de Black Claws (fig. 42), es el Partido Pantera Negra. El partido estuvo activo entre 1966 y 1982, englobado en el movimiento de la Era del Poder Negro, que buscaba la autodeterminación de la población negra, y cuyo precedente se encontraba en el *Student Nonviolent Coordination Committee*, que fue fundado por Ella Baker<sup>11</sup> (González, 2015; 87). Pero a medida que crecía, nacieron organizaciones dentro del movimiento, tanto violentas como no, y pese al éxito cosechado por Martin Luther King, hubo muchos afroamericanos que defendían la autodefensa armada para alcanzar sus objetivos (Ibidem; 88) (fig. 43). El grupo que se puede ver en el álbum pertenecería a este grupo, haciendo uso de la violencia para defenderse ante las acusaciones de secuestro. A pesar de que históricamente y teniendo en cuenta la década en la que se supone que transcurre la serie, el Partido Pantera Negra no había nacido, se trata más bien de un elemento que enriquece la trama del segundo álbum, mostrándonos el lado opuesto del grupo Artic-Nation.

---

<sup>11</sup> Activista afroamericana del Movimiento por los Derechos Civiles durante la década de 1930, y una de las figuras pro-derechos humanos más importantes del siglo XX.



Los Black Claws (fig. 42)



Miembros del Partido Pantera Negra (fig. 43)

#### 4.4.2 LA CAZA DE BRUJAS

Este episodio de la historia estadounidense comenzó tras la Segunda Guerra Mundial, cuando la sociedad americana inició una nueva búsqueda de valores intentando adaptarse a los cambios. Sería durante la campaña electoral de 1944 cuando todo comenzó. Los candidatos demócratas, Roosevelt <sup>12</sup> y Truman, fueron acusados por el Partido Republicano, de ser demasiado “blandos” con los comunistas y que sus medidas eran izquierdistas, llevando al país al “filo del socialismo”. Esto era paradójico “considerando que Truman no tenía ninguna simpatía por el comunismo, sino que de hecho se encontraba dentro del ala moderada del Partido Demócrata” (Crespo Jurdado, 2009; 121). A pesar de estas acusaciones, los demócratas volvieron a ganar, y Roosevelt se convirtió en presidente por cuarta vez, algo que no duró mucho debido a su fallecimiento en 1945, siendo sucedido por el hasta entonces vicepresidente Truman. El partido demócrata fue perdiendo poder en las elecciones al Congreso en 1946, imponiéndose las medidas republicanas que pretendían borrar cualquier atisbo de “antiamericanismo”, al que relacionaban con medidas mínimamente izquierdistas (ídem).

Otro factor para tener en cuenta fue la creación del Comité de Actividades Antiamericanas en 1939, el cual se encargaba en sus primeros años de investigar las actividades relacionadas con los nazis en Estados Unidos. Su labor cambiaría al final de la guerra por

<sup>12</sup> Había sido elegido tres veces con anterioridad y gracias a su programa político, el *New Deal*, ayudó al país a salir de la Depresión económica en la que había caído en 1929.



la búsqueda de propaganda comunista “que pudiese dañar o atacar la Constitución del Gobierno” (Montiel Álvarez, 2016; 94).

Durante la II Guerra Mundial hubo muchas películas cuyos directores y guionistas eran miembros o simpatizantes del Partido Comunista (Pelaz López, 2008; 125) y cuya trama se desarrollaba en Rusia. Tras terminar el acontecimiento bélico, la política tanto interior como exterior estadounidense fue dando un giro hacia un nuevo conflicto denominado Guerra Fría, oponiéndose a la Unión Soviética. Esto hizo que dichos directores simpatizantes de las ideas soviéticas fueran vistos como sospechosos, tildándolos a ellos y a sus películas de “antiamericanos”. Además, ser comunista pasó de ser una idea política a un delito de conspiración después de una decisión tomada en 1950 por el Tribunal Supremo (Crespo Jurdado, 2009; 123).

Fue a partir de 1947 cuando el Comité de Actividades Antiamericanas, presidido por Joseph Parnell Thomas, comenzó la persecución conocida como Caza de Brujas, presionando a los interrogados para que admitan sus ideas y actividades de izquierdas, o que delataran a compañeros que las tuvieran. El grupo más reconocido durante dichos interrogatorios fueron “Los Diez de Hollywood” todos ellos guionistas, directores y un productor: Dalton Trumbo, Howard Lawson, Lester Cole, Edward Dmytryk, Albert Maltz, Ring Lardner Jr., Samuel Ornitz, Alvah Bessie, Herbert J. Biberman y Alan Scott (Montiel Álvarez, 2016; 98) que se negaron a responder a las acusaciones y atacaron al comité señalando que la persecución e interrogación era anti constitucionalista (fig. 44). Muchos de ellos fueron posteriormente añadidos a la lista negra, dificultando, o incluso, acabando con la carrera de muchos de ellos en el cine. Pero Hollywood no fue el único afectado. La persecución e investigación de ciertas personas también se dio en otros sectores de la sociedad americana: escritores y dramaturgos como Dashiell Hammett, Lillian Hellman, Bertolt Brecht; músicos como Larry Adler o Aaron Copland; etc.

En *Alma Roja*, conocemos al grupo de los 12 Apóstoles, conformado por personas que trabajaban en diferentes sectores de la sociedad americana, como escritores, poetas, escultores, actores, y también empresarios, como Gotfield, que delata a sus compañeros haciendo que estos sean detenidos (fig. 45). No sólo es esta trama la que nos da una idea del contexto de la historia, sino también la aparición en segundo plano en una viñeta del cartel de una película, titulada en primera instancia como *I Married a Communist*, más

tarde renombrada como *The Woman on Pier 13* (Robert Stevenson 1949) una película de cine negro acerca de un chantaje a un antiguo miembro del Partido Comunista.



Los Diez de Hollywood (fig. 44)



La detención de los 12 Apóstoles (fig. 45)

#### 4.4.3 EL PROYECTO MANHATTAN

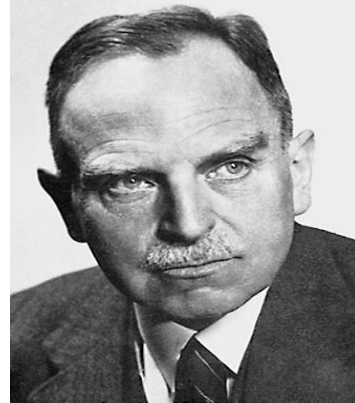
Fue el nombre en clave de un proyecto científico llevado a cabo en Estados Unidos durante la década de los 40, que buscaba el desarrollo de la primera bomba atómica. En él participaron varias eminencias científicas, muchas de ellas de origen europeo que llegaron a EE. UU huyendo del régimen nazi, como es el caso de Albert Einstein, que fue acogido en el proyecto. Pero la cabeza principal fue Robert Oppenheimer, que llevó a cabo los experimentos en la base científica de Los Álamos en Nuevo Méjico. Les movía el miedo al nazismo, que había estado estudiando el átomo desde la subida al poder de Adolf Hitler en 1933, descubriendo la fisión del núcleo del uranio en 1938 (Ortega, Molas, Carpintero, 2007; 40), y pretendían hacer uso de este nuevo conocimiento como arma en la guerra. El proyecto fue aprobado en 1941 por Roosevelt, comenzando a desarrollar la bomba atómica ese año, un proceso que se aceleró con la entrada del país en la guerra en 1944.

Se puede relacionar a Otto Liebber (fig. 46), amigo del protagonista, con el científico alemán Otto Hahn (fig. 47), el cual descubrió la fisión del núcleo del uranio junto a Fritz Strassmann, conocimiento que se usó más tarde para desarrollar la bomba atómica en la Alemania nazi, arma en cuya creación no participó de manera activa. Cuando terminó el conflicto bélico, Hahn se convirtió en prisionero de Inglaterra, y a pesar de ello, ganó el premio Nobel de Química en 1944, pero sin poder acudir a la ceremonia. Durante la posguerra fue un opositor activo de las armas nucleares, además de participar en campañas por la paz mundial. Por lo que vemos que hay ciertas similitudes entre ambos:

participaron en un proyecto alemán para el estudio de la energía nuclear, nominados a un Nobel, profesores universitarios, y posterior colaboración en actividades solidarias.



Otto Lieber (fig. 46)



Otto Hahn (fig. 47)

#### 4.4.4 EL JAZZ

El jazz ha sido considerado la música del misterio, por lo que no es extraño que se asocie con el film noir, de hecho, hay algunos autores, como Skip Heller que considera la existencia de una corriente llamada Crime Jazz asociada a las películas y series noir (Salamone, 2016; 34). Se trata de una música disonante y expresiva, justo lo que buscaban los productores (Idem; 35). Pero aparte de eso, la asociación se puede deber a que el auge de la música jazz fue paralelo al de las películas de cine negro, por lo que es normal que dentro del imaginario colectivo una cosa parezca unida a otra, a pesar de que la mayoría de los *film noir* la banda sonora fuera en gran medida orquestal, parecida a la del resto de melodramas. La primera película del género en usar el jazz fue *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar named Desire*, Elia Kazan; 1951), citada como tal en el artículo de Salamone: *Jazz and Noir Film* (2016; 28).

Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido le dedican *El infierno, el silencio* a este estilo musical. No sólo se desarrolla en una de las ciudades más importantes para la historia del Jazz como es Nueva Orleans, sino que además hay varias referencias a músicos y canciones, como es el caso de Caldonia, un lugar que verdaderamente no existe, sino que hace alusión a un tema de 1945 escrito por Louis Jordan. Sebastian Fletcher (fig. 48) representaría a los muchos músicos que desgraciadamente se volverían adictos a la heroína durante la década de los 50, entre ellos Miles Davies, John Coltrane o Charlie “the Bird” Parker (fig. 49).



Sebastian Fletcher (fig. 48)



Miles Davies al piano (fig. 49)

Pero no sólo hay relaciones con el jazz en este capítulo, ya que los autores añaden muchas canciones a lo largo de toda la serie. Como es el caso de *That Old Black Magic* (versión de Ella Fitzgerald) que “suena” por primera vez en *Alma Roja*, considerándola una especie de tema que representa la relación de Blacksad y Alma Mayer, y que se vuelve a repetir en *Amarillo* como una especie de guiño. En *Artic Nation*, aparece la canción *Strange Fruit*, cantada por primera vez por Billie Holliday, aunque ha tenido varias versiones a lo largo de la historia.

## 4.5 ASPECTOS TÉCNICOS

### 4.5.1 CARTUCHOS

Los cartuchos son una “cápsula inserta dentro de una viñeta o entre dos viñetas consecutivas [...] cuyo texto inscrito cumple la función de aclarar o explicar el contenido de la imagen o de la acción, facilitar la continuidad narrativa, o reproducir el comentario del narrador” (Román Gubern y Luis Gasca, 1994; 412).

En *Blacksad*, Juan Díaz Canales hace uso de este elemento para introducir en las viñetas los pensamientos del protagonista, como si de una voz en off se tratara. Si bien es cierto que no son los primeros, ni serán los últimos en hacer uso de los cartuchos de esta manera, sí que se trata de una forma de acercar más la serie al cine negro, ya que como vimos en los aspectos técnicos de este género, era muy común que una voz en off acompañara la acción del protagonista, sobre todo cuando lo que estamos viendo son unos eventos ocurridos en el pasado, es decir, un flashback. En la serie que nos ocupa, sirven tanto para que John Blacksad recuerde el pasado, como es el caso de su historia de Natalia Wilford,



o bien para comentar sus avances en la investigación; pero también son usados para plasmar las palabras de otros personajes, mientras dos acciones ocurren de forma paralela, como en *El infierno, el silencio*, cuando la historia de Caldonia es contada por Fletcher y la Chapelle al mismo tiempo en lugares diferentes.

#### 4.5.2 COLOR

El dibujo es de lo más llamativo en la serie haciendo uso de la acuarela. Y es que, en un principio, el álbum estaba pensado en realizarse en blanco y negro, como las películas del género negro, pero, por suerte, Juanjo Guarnido no estaba tan seguro y expuso un dibujo en color, siendo de lo mejor de la serie, teniendo especial cuidado con la iluminación y la paleta de colores.

Tal y como dicen los autores, la iluminación, conseguida a través del color, es fundamental para recrear el ambiente del cine negro (2018; 8). Debido a ello, la luz plasmada en las viñetas parece entrar en los escenarios, creando ambientes sombríos. Esto puede verse en *Un lugar entre las sombras* cuando se muestra la oficina de Blacksad por primera vez, consiguiendo con la iluminación reflejar la situación y sentimientos del investigador (fig. 50). Por otro lado, el despacho de Ivo Statoc, entra por un gran ventanal, a pesar de lo cual, deja el rostro del asesino en las sombras, creando suspense en el lector. Se trata de un recurso que han utilizado en otros álbumes, como *El infierno, el silencio*, haciendo que la figura de Ted Leeman se convierta en una sombra que entra en la cabaña Lenoir (uno de los viejos amigos de Sebastian), para asesinarle (fig. 51).



La oficina de Blacksad (fig. 50)



El asesino en las sombras (fig. 51)

Por otro lado, el dibujante crea unos contrastes muy ricos, teniendo en cuenta el ambiente de la viñeta, como ocurre en el primer álbum, en el que el color inunda la página cuando Blacksad recuerda su historia con Natalia, siendo la época más feliz de su vida (fig. 52), pasando a tonalidades completamente oscuras en las siguientes,



cuando nos vuelven a traer a un presente. En cambio, cuando el varano cuenta al detective como Ivo Statoc se encargó de León y Natalia, las viñetas del *flashback* pasan a tener una tonalidad roja, queriendo plasmar la violencia de dichos actos. También presta atención al color de los escenarios, dotando a *The Line*, de tonalidades frías teniendo en cuenta el clima invernal que está relacionado a su vez con el grupo *Artic Nation* (fig. 53); a su vez, le da a la ciudad de Nueva Orleans un gran colorido, al mismo tiempo que hace uso de colores más oscuros en los garitos, mostrando las dos facetas de la urbe.



El color en la historia de *Blacksad y Natalia* (fig. 52)



*The Line* (fig. 53)

#### 4.5.3 PLANOS Y VIÑETAS

Queda patente que los autores de la serie querían plasmar un efecto cinematográfico en el montaje de las páginas, asemejando las viñetas a planos. De esta forma, querían acercar los álbumes a la narración de una película.

Juanjo Guarnido señala que las veces en las que hace uso de viñetas horizontales, quería hacer una referencia al *Cinemascope*<sup>13</sup> (Díaz Canales y Guarnido, 2002; 6). Pero, este tipo de viñetas no sólo hacen referencia a este formato y al cine, sino que también pretende relacionar la horizontalidad con la tranquilidad, son los momentos de quietud, de reflexión, de descanso (ídem; 7), mientras las viñetas verticales están más relacionadas con la acción y el movimiento. Esto se ve sobre todo en la página donde se plasma el

<sup>13</sup> Formato cinematográfico se basaba en el empleo de lentes anamórficas (llamadas *hypergonar*) en los objetivos de las cámaras durante el rodaje. Estas lentes permitían comprimir, sobre una película estándar de 35 mm, una imagen que abarcara un campo mucho más extenso que el obtenido con lentes estándar. Para la proyección de los films rodados por este procedimiento, bastaba con instalar en el proyector una lente especialmente diseñada para descomprimir las imágenes. Esto permitía una visión panorámica.

tiroteo en el apartamento de Blacksad. Tal y como dice el dibujante, admitiendo que fue una de las que supusieron más dificultad del primer álbum, quería imprimir un gran dinamismo, desarrollándola como si de una animación se tratase, encadenando los gestos de los personajes que se encuentran en la escena (fig. 54).



Escena del tiroteo (fig. 54)

En la entrevista recogida en *Cómo se hizo...Blacksad*, Guarnido señala otro tipo de planos utilizados. Por un lado, tenemos los planos generales, que nos permiten a los lectores poder observar el escenario donde se va a desarrollar la acción, es una presentación (ídem; 7). Pero hay otros igual de importancia, como los planos subjetivos, poniéndonos estos en el lugar de un personaje. Entre los ejemplos que podemos ver en toda la serie, nos parece interesante la viñeta vista en el cuarto capítulo, *El infierno, el silencio*, en la que, el protagonista, tras ser salvado por un desconocido, vemos su rostro distorsionado desde el punto de vista de Blacksad (fig. 55). Pero hay otros que no son mencionados en dicha entrevista. Se pueden vislumbrar numerosos planos picados, siendo el más llamativo el que se puede visualizar en *Un lugar entre las sombras*, tras el tiroteo antes mencionado, en el que se puede ver desde arriba el apartamento del detective (fig. 56); asimismo, se distinguen contrapicados, como el que se puede ver en el mismo álbum cuando el investigador se encuentra en el cementerio. El dibujante señala que quiso mostrar movimientos de cámara, como el travelling hacia delante que nos acerca a la cara de Ivo Statoc en el primer álbum (fig. 57).



Planes subjetivos, Planos picados y movimientos de cámara (fig. 55-56-57)

## 5. CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de todo el trabajo, las fuentes que han inspirado a Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido para elaborar esta serie han sido ricas y variadas. No sólo plasman las ideas básicas relacionadas con el cine negro, sino que elaboran una crónica de una época determinada, la de los años 50 en EE. UU, mostrando acontecimientos que han marcado la historia del siglo XX de dicho país, como la Caza de Brujas, la elaboración de la bomba atómica, la importancia del jazz (la conocida como música clásica americana), y también, la problemática racial que se vivía en los Estados Unidos en el momento en el que se desarrolla la trama de esta serie y que, pese a las décadas transcurridas, sigue siendo aún hoy uno de los grandes problemas de la sociedad estadounidense.

Estamos seguros de que las historias de *Blacksad* no hubieran sido tan interesantes si se hubiesen desarrollado en otro medio distinto al comic. Si se hubieran narrado solo con palabras en una novela, habríamos perdido el maravilloso dibujo de Guarnido, con su magistral uso de la técnica de la acuarela con la que consigue transmitir el paso del tiempo, la luminosidad del pasado frente a la oscuridad del presente del protagonista, o captar la atmosfera de los lugares por los que deambula este felino detective; así como la utilización del género *animalier* para dotar a los personajes de ciertas aptitudes, sin necesidad de describirlas con palabras. Y ¿qué hubiera pasado si los autores hubieran realizado una serie de animación? Ya Juanjo Guarnido ha respondido a esta pregunta, alegando que la industria del cómic permite mayor libertad creativa, y que un producto animado más adulto, que saliera del público infantil o adolescente es más difícil de ver (2002; 12). No obstante, ya desde los años 80 hemos podido vislumbrar numerosas series animadas que estaban destinadas a un público más adulto. Gran ejemplo de ello son *Los Simpsons* (*The Simpsons*, Matt Groening: 1989-) que desde su debut hasta el día de hoy han sido una sátira de la sociedad estadounidense (aunque debemos admitir que cada vez menos brillante). Pero hay otros productos de este tipo, como *South Park* (Trey Parker y Matt Stone: 1997-) o *Padre de Familia* (*Family Guy*, Seth MacFarlane: 1999-). El hecho de que estas series que he mencionado sigan emitiéndose, muestra que hay un público bastante amplio que disfruta de un contenido adulto realizado con dibujos animados. Sin embargo, el dibujante de *Blacksad* presenta otra razón, la cual pensamos que tiene más peso en la decisión de realizar un cómic en lugar de una serie de animación. Y esa es, la necesidad de numerosos recursos humanos y técnicos (ídem), algo a lo que seguramente

no tuvieron acceso en el momento en el que realizaron el primer álbum, y de lo que no hay necesidad cuando estás haciendo una obra de autor en viñetas. Hoy día, con el reconocimiento con el que cuentan ambos autores y la propia serie, quién sabe si algún día se decide realizar una serie animada con el gato detective. Al fin y al cabo, ya han explorado otros campos como el del videojuego con *Blacksad: Under the Skin*, y el juego de rol.

Por todo ello, *Blacksad*, estaba destinada a triunfar en las viñetas, en un medio capaz de contar las historias más rocambolescas, como las de *El gato Fritz* creado por Robert Crumb en 1972; como las más serias, en el caso de *Maus* (Spiegelman; 1980). Ambas protagonizadas por personajes de personificación animal, lo que no hace que sean menos valiosas. Y es que en el cómic, cualquier cosa es posible, incluso que un gato sea detective.



## 6. BIBLIOGRAFÍA:

- ACOSTA, L (2008) *La carnalidad del crimen: la Femme Fatale del cine negro norteamericano*. Conferencia presentada en las Jornadas de Arte y crimen II: amores, pasiones, creación y destrucción. Palacio de Diputación de Cádiz, España.
- BORDE, R; CHAUMENTON, E (1958). *Panorama del cine negro*. Traducción de Carmen Bonasso. Buenos Aires, Argentina: Edición Losange.
- CACHINERO, J; DEL VALLE, M; ZAGALAZ, M. L (2010) Jazz y creatividad. *Revista NEUMA*, 1 (3), 58-74. Recuperado de: [http://musica.utralca.cl/DOCS/neuma\\_vol\\_1/vol%20N%C2%B03/Neuma\\_No3\\_spl5\\_articulo3.pdf](http://musica.utralca.cl/DOCS/neuma_vol_1/vol%20N%C2%B03/Neuma_No3_spl5_articulo3.pdf)
- CHABANNES, J. S (2012, 21 de septiembre) Juan Guarnido : Le cinquième Blacksad est déjà commencé. *ActuaBD*. Recuperado de: <https://www.actuabd.com/Juanjo-Guarnido-Le-cinquieme>
- CRESPO JUSDADO, A (2009) *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría (1946-1969)*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, España.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, C. A (2018) La representación y la mirada: retrato pictórico y falsa identidad en el cine negro norteamericano de los años cuarenta. *Millars, Espai i Història*, 45 (2), 39-58. Doi: <http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2018.45.3>.
- DAMICO, J (1978) Film Noir: A Modest Proposal. En SILVER, A; URSINI, J (Ed.) *Film Noir Reader* (95-104). Nueva York, USA: Limelight Editions.
- DÍAZ CANALES, J; GUARNIDO, J (2002) *Cómo se hizo...Blacksad*. Barcelona, España: Norma Editorial.
  - (2018) *Blacksad: Integral*. Barcelona, España: Norma Editorial.
- Crime Comics and the Constitution. (1955, marzo). *Stanford Law Review*, 7 (2), 237-260. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/1226392>
- DIEZ, E (2008) Visión trágica, sentimiento trágico y tragedia en el cine negro. En Doménech, F (Ed.) *Teatro español: Autores clásicos y modernos; Homenaje a Ricardo Doménech* (351-372). Madrid, España: Fundamentos
- FRANK, N (1946) “An Nouveau Genre “policier” : l’aventure criminelle”. En SIMPSON, P ; UTTERSON, A ; SEPHERDSON, K. J (Ed.) *Film Theory : Critical Theories in Media and Cultural Studies* (137-140). Nueva York, USA: Routledge
- GUBERN, R; GASCA, L (1994) *El discurso del cómic*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

- GÜRKAN, H (2015) Is film noir a genre or a style? *Online Journal of Art and Design*, 3 (4), 17-25. Recuperado de:  
<http://www.adjournal.net/articles/34/342.pdf>
- GUTIÉRREZ, J. I (2019) El Hollywood de Chandler: la construcción de un imaginario cinematográfico en clave Noir. *Epos Revista de Filología* (34), 63-68. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.34.2018.23024>
- HEREDERO, C.F; SANTAMARINA, A (1996) *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- IMPELLUSO, L (2003) *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*. Traducción por José Ramón Monreal. Barcelona, España: Editorial Electa.
- KEATING, P (2013) Out of the Shadows: Noir Lighting and Hollywood Cinematography. En HANSON, H; SPICER, A (Ed.) *A Companion to Film Noir* (267-283). Sussex, UK: John Wiley & Sons Incorporated.
- LÓPEZ CIRUGEDA, I (2015) Female Figures of the Jazz Age in Dorothy Parker's Short Stories. *The Grove, Working Papers on English Studies* (2), 91-105. DOI: <https://doi.org/10.17561/grove.v0i22.2699>
- MOLLÁ, D (2013) Las adaptaciones del Pulp, la daily, la Sunday y el Comic-Book en los seriales norteamericanos de los años treinta y cuarenta. *Revista L'Atalante* (16), 6-13. Recuperado de:  
<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=24&path%5B%5D=12>
- MONDELO, E; SÁNCHEZ, P (2019) Laura (Otto Preminger, 1944), el Noir y la mirada fascinada. *Revista L'Atalante* (27), 75-89. Recuperado de:  
<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=632&path%5B%5D=529>
- MONTIEL ÁLVAREZ, T (2016) La persecución de la caza de brujas. *ArtyHum, Revista de Artes y Humanidades*, (26), 90-102. Recuperado de:  
<https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/36>
- NIELFA CRISTÓBAL, G (1999) ¿El siglo de las mujeres? *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 21 (63), 63-81. Recuperado de:  
<https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO9999110063A>
- ORTEGA, V; MOLAS, J; CARPINTERO, N (2007) *Relaciones entre las innovaciones tecnológicas y la defensa: casos y política*. Recuperado de:  
<http://catedraisdefe.etsit.upm.es/wp-content/uploads/2010/09/CUADERNO-NUMERO-1.pdf>
- PAVÉS BORGES, G.M (2003) *El cine negro de la RKO; En el corazón de las tinieblas*. Madrid, España: T & B Editores.

- PELAZ LÓPEZ, J. V (2008) Cae el telón: el cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954). *Historia Actual Online* (15), 125-136. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2546987>
- PLACE, J; PETERSON, L (1974) Some Visual Motifs on Film Noir. En SILVER, A; URSINI, J (Ed.) *Film Noir Reader*. New York, USA: Limelight Editions.
- POMERANCE, M (2013) The Climb and the Chase: Film Noir and the Urban Scene- Representations of the city in Three Classic Noirs. En HANSON, H; SPICER, A (Ed.) *A Companion to Film Noir* (405-419). USA: John Wiley & Sons, Incorporated.
- RAMILA, J (2012) Klu Klux Klan : ¿Qué hay tras la Triple K? *Revista Clío*, (123), 18-29.
- REVILLA, F (2012) *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- RODRÍGUEZ FUENTES, C (2012) Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de una autor español en la posguerra. En MATEOS MARTÍN, C; ARDÉVOL ABREU, A(Ed. ) *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine* (45-63). Santa Cruz de la Laguna, España: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- JARQUE ÍÑIGUEZ, A (1999) Estados Unidos en el Inicio de la Guerra Fría: Aspectos Geopolíticos y económicos. *REDEN : revista española de estudios norteamericanos* (17-18), 167-181. Recuperado de:  
<https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5022/Estados%20Unidos%20en%20el%20Inicio%20de%20la%20Guerra%20Fr%C3%ADa.%20Aspectos%20Geopol%C3%ADticos%20y%20Econ%C3%B3micos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Royal School of Psychiatrists (s.f) *Trastorno de Estrés Postramático (TPE): Puntos clave*. Recuperado de: <https://www.rcpsych.ac.uk/mental-health/translations/spanish/posttraumaticstressdisorder>
- SALAMONE, F. A. (2016) Jazz and Noir Film. *Journal of Social Science and Humanities Research*, 1 (3), 27-39. Recuperado de: <http://www.ijrdo.org/index.php/sshr/article/view/73>
- SÁNCHEZ MENTERO, M (2017) Las consecuencias de la Guerra en las emociones y la salud mental. Una historia de la psicopatología y medicalización en los frentes bélicos de Occidente (1914-1975). *Revista de Estudios Sociales* (62), 90-101. Recuperado de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6132257>

- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L (2007) La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista de Medicina y Cine, Universidad de Salamanca* (4), 27-34. Recuperado de:  
<https://eprints.ucm.es/50501/1/La%20cultura%20psicoanalitica%20en%20el%20cine%20negro%20americano%2C%20Revista%20Medicina%20y%20Cine%2C%204%2C%202008%2C%2027-34.pdf>.
- SANTAMARÍA ALONSO, J (2015) *Vigencia y revitalización del género negro en las viñetas. Blacksad, de Díaz Canales y Guarnido*. (Tesis doctoral). Universidad de Burgos, España.
- SANTAMARINA, A (1999) *Cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- SILVER, A; WARD, E (1992) *Film Noir: An encyclopedic reference to the American Style*. Nueva York, USA: Overlook Press.
- SCHRADER, P (2004) Apuntes sobre el Film Noir. Traducción por Gonzalo M. Pavés y Juan José Cruz Hernández. *Revista Latente* (2), 123-134. Recuperado de:  
[https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/19182/LT\\_02\\_%282004%29\\_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/19182/LT_02_%282004%29_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- VILCHES FUENTES, G (2014) *Breve Historia del Cómic*. Madrid, España: Editorial Nowtilus.

## 6.2. FILMOGRAFÍA

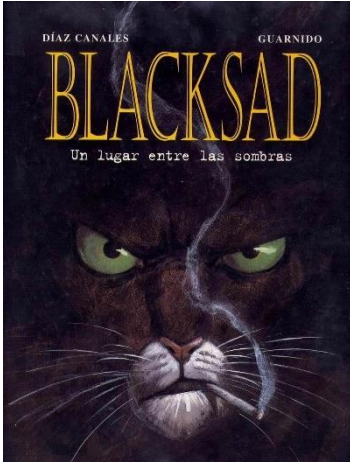
- AITKEN, H. E; GRIFFITH, D. W (productores) y David W.Griffith (director) (1915). *The Birth of a Nation* [Película]. USA: David W. Griffith Corp.; Epoch Producing Corporation.
- BLANKE, H; WALLIS, H. B (productores) y John Huston (director) (1941). *The Maltese Falcon* [Película]. USA: Warner Bros.
- COLESBERRY, R. F; ZOLLO, F (productores) y Alan Parker (director) (1988). *Mississippi Burning* [Película]. USA: Orion Pictures.
- DE BEAUREGARD, G (producer) y Jean-Luc Godard (director) (1960). *À bout de souffle* [Película]. Francia : Les Films Impéria; Les Productions Georges de Beaugard; Société Nouvelle de Cinématographie
- DESYLVA, B.G; SISTROM, J. (productores) y Billy Wilder (director) (1944). *Double Indemnity* [Película]. USA : Paramount Pictures.
- ERICKSON, C. O.; EVANS, R (productores) y Roman Polanski (director) (1974). *Chinatown* [Película]. USA: Paramount Pictures.

- FELDMAN, C. K (productor) y Elia Kazan (director) (1951). *A Streetcar named Desire* [Película]. USA: Warner Bros.
- FROMKESS, L; MOONEY, M (productores) y Edgar G. Ulmer (director) (1945). *Detour* [Película]. USA: Producer Releasing Corporation.
- GROSS, J. J; ROGELL, S (productores) y Robert Stevenson (director) (1949). *Woman on pier 13* [Película]. USA: RKO Pictures.
- HELGELAND, B ; et al (productores) y Curtis Hanson (director) (1997). *L. A Confidential* [Película]. USA: Warner Bros.
- HORNBLow JR, A; HUSTON, J (productores) y John Huston (director) (1950). *The Asphalt Jungle* [Película]. USA: Metro Goldwyn Mayer.
- KASTNER, E; MARSHALL, A (productores) y Alan Parker (director) (1987). *Angel heart* [Película]. USA: Winkast Film Production.
- Otto Preminger (productor y director) (1944). *Laura* [Película]. USA: Twentieth Century Fox.
- ROGELL, S; SCOTT, A (productores) y Edward Dmytryk (director) (1944). *Murder, my sweet* [Película]. USA: RKO Radio Pictures.
- SOLAROLI, L (productor) y Luchino Visconti (director) (1943). *Ossessione* [Película]. Italia: Industrie Cinematografiche Italiane.
- VAN UPP, V (productora) y Charles Vidor (director) (1946). *Gilda* [Película]. USA: Columbia Pictures.
- WARNER, J. L; HAWKS, H (productores) y Howard Hawks (director) (1946). *The Big Sleep* [Película]. USA: Warner Bros.
- John Huston (director), *Report from The Aleutians* (1943) [documental] USA: U.S. Army Signal Corps
  - *Battle of San Pietro* (1945) [documental]. USA: U.S. Army Signal Corps
  - *Let there be light* (1946) [documental]. USA: U.S. Army Signal Corps
- Frank Capra (director), *Why we Fight* (1942-1945) [serie documental]. USA: U.S. War Department



## 7. ANEXOS

### 7.1 SERIE BLACKSAD



**Título:** *Blacksad. Capítulo 1: Un lugar entre las sombras.*

**Autores:** Juan Díaz Canales, Juanjo Guarnido. **Año de**

**publicación:** 2000. **Editorial:** Dargaud (Francia); Norma

Editorial (España). **Sinopsis:** Primer álbum de la serie

*Blacksad. Un lugar entre las sombras* comienza con el

asesinato de la actriz Natalia Wilford, antigua amante de

nuestro protagonista, John Blacksad, un detective privado.

Tras jurar venganza por la muerte de la estrella, el

investigador se adentrará en la búsqueda de pistas para

hallar al culpable del crimen, comprometiendo sus propios principios por el camino.

**Título:** *Blacksad. Capítulo 2: Artic-Nation.* **Autores:** Juan

Díaz Canales; Juanjo Guarnido. **Año de publicación:** 2003.

**Editorial:** Dargaud (Francia); Norma Editorial (España).

**Sinopsis:** John Blacksad se traslada a The Line para investigar

la desaparición de una niña de la localidad. En su búsqueda se

verá envuelto en la horrible situación del lugar, marcada por

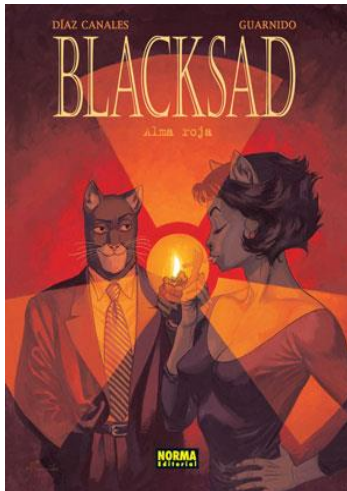
la violenta tensión entre dos grupos raciales: el supremacista

blanco llamado Artic-Nation; y el formado por personas

negras que se pretenden defenderse de las acusaciones de

secuestro de la infante desaparecida.



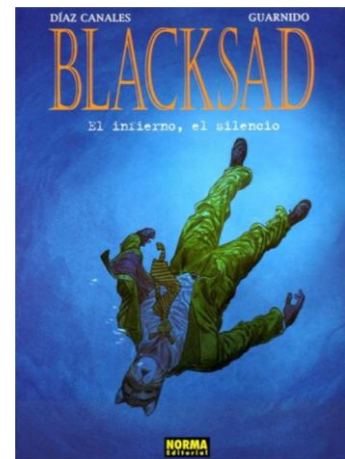


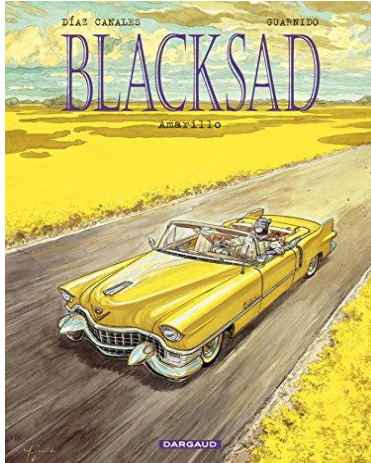
**Título:** *Blacksad. Capítulo 3: Alma Roja.* **Autor:** Juan Díaz Canales; Juanjo Guarnido. **Año de publicación:** 2005. **Editorial:** Dargaud (Francia); Norma Editorial (España). **Sinopsis:** De vuelta en su ciudad, John Blacksad se reencontrará con un viejo amigo, Otto Liebber, un brillante científico, perteneciente al grupo de los Doce Apóstoles. Este está formado por numerosas personalidades relacionadas con ideas de izquierdas. Cuando el Senador Gallo, un político conservador, se pone como objetivo acabar con el comunismo, los miembros de dicho grupo comenzarán a correr peligro.

**Título:** *Blacksad. Capítulo 4: El infierno, el silencio.*

**Autores:** Juan Díaz Canales; Juanjo Guarnido. **Año de publicación:** 2010. **Editorial:** Dargaud (Francia); Norma Editorial (España).

**Sinopsis:** En este álbum nos trasladamos a Nueva Orleans, donde Blacksad ha aceptado un caso propuesto por Fausto La Chapelle, un famoso productor y propietario de un sello discográfico. Su objetivo será encontrar a uno de los músicos más exitosos de este, Sebastian Fletcher, el cual desgraciadamente se ha vuelto adicto a la heroína. Sin embargo, el cliente del protagonista no le ha contado toda la verdad acerca de su interés en encontrarlo, algo que sin duda el detective no tardará en descubrir.



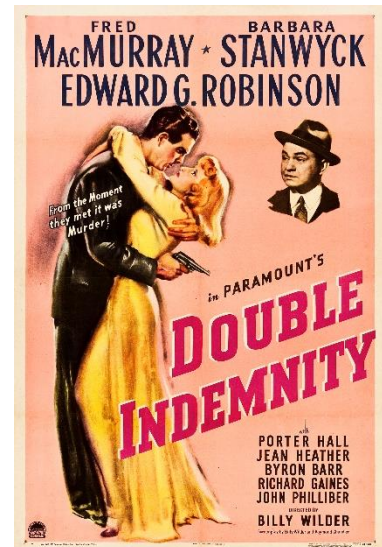


**Título:** *Blacksad. Capítulo 5: Amarillo*. **Autores:** Juan Díaz Canales; Juanjo Guarnido. **Año de publicación:** 2013. **Editorial:** Dargaud (Francia); Norma Editorial (España). **Síntesis:** Buscando una forma de volver a su ciudad, Blacksad aceptará un encargo de llevar un coche a una ciudad de paso. No obstante, por el camino, dos escritores, Chad Lowell y Abe Greenberg robarán el vehículo, por lo que el detective tendrá que salir en su busca. Las cosas se complican cuando el primero asesina

al segundo de un disparo y emprende la huida a través de las carreteras del sur de los Estados Unidos.

## 7.2 FILMS NOIR

**Título original:** *Double Indemnity*. **Título en España:** *Perdición*. **Año y productora:** 1944, Paramount Pictures. **Producción:** Buddy G. DeSylva; Joseph Sistrom para Paramount Pictures (EE. UU, 1944). **Guión:** Billy Wilder; Raymond Chandler. **Dirección:** Billy Wilder. **Fotografía:** B/N. **Música:** Miklós Rózsa. **Montaje:** Doane Harrison. **Dirección artística:** Hans Dreier; Hal Pereira; David S. Hall. **Interpretes:** Fred MacMurray (*Walter Neff*), Barbara Stanwyck (*Phyllis Dietrichson*), Edward G. Robinson (*Barton Keyes*), Jean Heather (*Lola Dietrichson*), Tom Powers (*Mr. Dietrichson*). **Síntesis:** Cuando el corredor de seguros, Walter Neff, llega a la casa de los Dietrichson, se queda embelesado por la esposa de su cliente, Phyllis. Por desgracia, pronto caerá en las redes de esta *femme fatale*, que le convence de asesinar a su marido haciéndolo parecer un accidente. Sin embargo, Walter no conoce las verdaderas intenciones de Phyllis.



**Título original:** *Laura* **Título en España:** *Laura*. **Año y productora:** 1944, Twentieth Century Fox. **Producción:** Otto Preminger para Twentieth Fox (EE. UU, 1944). **Guion:**



basada en una novela de Vera Caspary; Jay Dratler. **Dirección:** Otto Preminger. **Fotografía:** B/N. **Música:** David Raksin. **Montaje:** Louis Loeffler. **Dirección artística:** Leland Fuller; Lyle R. Wheeler. **Interpretes:** Gene Tierney (*Laura Hunt*), Dana Andrews (*Mark McPherson*), Clifton Webb (*Waldo Lydecker*), Vincent Price (*Shelby Carpenter*), Judith Anderson (*Ann Treadwell*). **Sinopsis:** El Detective Mark McPherson será el encargado de investigar el asesinato de Laura Hunt. Para ello contará con los testimonios de Waldo Lydecker, amigo y valedor de la asesinada, y de

Shelby Carpenter, el prometido. Las cosas se complican cuando Laura vuelve a su apartamento, y abre nuevas incógnitas en el caso.

**Título original:** *The Maltese Falcon*. **Título en España:** *El halcón maltés*. **Año y productora:** 1941, Warner Bros. **Productores:** Henry Blanke; Hal B. Wallis para Warner Bros (EE. UU, 1941). **Guion:** basada en una

novela de Dashiell Hammett; John Huston. **Dirección:** John Huston. **Fotografía:** B/N. **Música:** Adolph Deutsch. **Montaje:** Thomas Richards. **Dirección artística:** Robert M. Haas. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Samuel Spade*), Mary Astor (*Brigid O' Shaughnessy*), Gladys George (*Iva Archer*), Peter Lorre (*Joel Cairo*), Barton MacLane (*Lt. of Detective Dundy*) Sydney Greenstreet (*Kasper Gutman*). **Sinopsis:** Cuando los detectives privados, Samuel Spade y Miles Archer, reciben un caso de parte de una mujer llamada Miss Wonderly, de seguir a un hombre, todo parece sencillo.



No obstante, Archer es asesinado y Spade se ve envuelto en asuntos más turbios. Pronto se encuentra rodeado de peligrosos criminales, cuya principal obsesión es encontrar una estatua de gran valor: El halcón maltés.



**Título original:** *Murder, My Sweet*. **Título en España:** *Historia de un detective*. **Año y productora:** 1944, RKO Radio Pictures. **Productores:** Sid Rogell; Adrian Scott para



RKO Radio Pictures (EE. UU, 1944). **Guion:** basada en una novela de Raymond Chandler; John Paxton. **Dirección:** Edward Dmytryk. **Fotografía:** B/N. **Música:** Roy Webb. **Montaje:** Harry J. Wild. **Dirección artística:** Carrol Clark; Albert S. D'Agostino **Intérpretes:** Dick Powell (*Philip Marlowe*), Claire Trevor (*Helen Grayle*), Anne Shirley (*Ann Grayle*), Otto Kruger (*Jules Amthor*), Mike Mazurki (*Joe 'Moose' Malloy*). **Sinopsis:** El investigador privado, Philip Marlowe, es contactado por 'Moose' Malloy, quien acaba de salir de la cárcel, para

encontrar a una antigua amante, Velma Valento. El caso termina siendo más complicado de lo que parecía en un principio, llevándole a investigar el robo de un collar de jade.

**Título original:** *The Postman Always Ring Twice*. **Título en España:** *El cartero siempre llama dos veces*. **Año y productora:** 1946, Metro Goldwyn-Mayer. **Productores:** Carey

Wilson para Metro-Goldwyn-Mayer (EE. UU, 1946). **Guion:** basada en una novela de James M. Cain; Harry Ruskin; Niven Busch. **Dirección:** Tay Garnett. **Fotografía:** B/N. **Música:** George Bassman. **Montaje:** George White. **Dirección artística:** Randall Duell; Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Lana Turner (*Cora Smith*), John Garfield (*Frank Chambers*), Cecil Kellaway (*Nick Smith*), Hume Cronyn (*Arthur Keats*). **Sinopsis:** Frank Chambers comienza a trabajar en un local en medio de la carretera. Enseguida empezará a fijarse en la joven esposa del dueño, Cora, y comienzan una aventura. Tras el intento fallido de huir, deciden que el mejor plan es asesinar al esposo y quedarse con el negocio.





**Título original:** *The Big Sleep*. **Título en España:** *El sueño eterno*. **Año y productora:** 1946, Warner Bros. **Productores:** Sid Rogell; Adrian Scott para RKO Radio Pictures



(EE. UU, 1944). **Guion:** basada en una novela de Raymond Chandler; William Faulkner; Leigh Brackett; Jules Furthman. **Dirección:** Howard Hawks. **Fotografía:** B/N. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** Christian Nyby. **Dirección artística:** Carl Jules Weyl; Max Parker. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Philip Marlowe*), Lauren Bacall (*Vivian Rutledge*), John Ridgely (*Eddie Mars*), Martha Vickers (*Carmen Sternwood*). **Sinopsis:** El detective privado, Philip Marlowe, será contratado por el general Sternwood para acabar con el chantaje que está sufriendo su hija, Carmen. Con la ayuda de Vivian, la otra hija del general, intentará resolver toda una serie de asesinatos, apuestas y crimen organizado.

**Título original:** *The Harder they Fall*. **Título en España:** *Más dura será la caída*. **Año y productora:** 1956, Columbia Pictures. **Productores:** Philip Yordan; Jerry Wald para

Columbia Pictures (EE. UU, 1956). **Guion:** basada en una novela de Budd Schulberg; Philip Yordan. **Dirección:** Mark Robson. **Fotografía:** B/N. **Música:** Hugo Friedhofer. **Montaje:** Jerome Thoms. **Dirección artística:** William Flannery. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Eddie Willis*), Rod Steiger (*Nick Benko*), Jan Sterling (*Beth Willis*), Mike Lane (*Toro Moreno*). **Sinopsis:** Eddie Willis ha llevado a varios boxeadores al estrellato a través de la prensa. Un grupo criminal decide utilizar a Toro Moreno, un púgil terrible, para enriquecerse con las apuestas, y contactan con el periodista para engañar a los lectores. Los dilemas morales harán que Eddie Willis se replantee su papel en el plan.



**Título original:** *Key Largo*. **Título en España:** *Cayo Largo*. **Año y productora:** 1948, Warner Bros. **Productores:** Sid Rogell; Adrian Scott para RKO Radio Pictures (EE.



UU, 1948). **Guion:** basada en una novela de Maxwell Anderson; Richard Brooks; John Huston. **Dirección:** John Huston. **Fotografía:** B/N. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** Rudi Fehr. **Dirección artística:** Leo K. Kuter. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (*Frank McCloud*), Edward G. Robinson (*Johnny Rocco*), Lauren Bacall (*Nora Temple*), Lionel Barrymore (*James Temple*), Claire Trevor (*Gaye Dawn*). **Sinopsis:** Frank McCloud viaja hasta Cayo Largo, donde James Temple y Nora Temple regentan el Hotel Largo. Ambos son familia de un viejo compañero de guerra que falleció. Desgraciadamente, el hotel será secuestrado por la banda de Johnny Rocco, mientras fuera, un huracán amenaza con destruirlo todo.

**Título original:** *L. A Confidential*. **Título en España:** *L. A Condidential*. **Año y**



**productora:** 1997, Warner Bros; Regency Enterprises, The Wolper Organization. **Productores:** Curtis Hanson, Brian Helgeland, Dan Kolsrud, Arnon Milchan, Michael Nathanson, David L. Wolper para Warner Bros (EE. UU, 1997). **Guion:** basada en una novela de James Ellroy; Brian Helgeland; Curtis Hanson. **Dirección:** Curtis Hanson. **Fotografía:** Color. **Música:** Jerry Goldsmith. **Montaje:** Peter Honess. **Dirección artística:** William Arnold. **Intérpretes:** Kevin Spacey (*Jack Vincennes*), Russell Crowe (*Bud White*), Guy Pearce (*Ed Exley*), James Cromwell (*Dudley Smith*), Kim Basinger (*Lynn Bracken*), Danny De Vito (*Sid Hudgens*). **Sinopsis:** Jack Vincennes, Bud White y Ed Exley son tres policías muy distintos. Tras una masacre en un restaurante, los tres se verán envueltos en un caso que hará que se replanteen su ética, sobre todo cuando encuentran pruebas de la corrupción del Departamento de Policía de Los Ángeles.

**Título original:** *Gilda*. **Título en España:** *Gilda*. **Año y productora:** 1946, Columbia Pictures. **Productores:** Virginia van Upp para Columbia Pictures (EE. UU, 1946). **Guion:** basada en una historia de E. A Ellington; Jo Eisenger; Marion Parsonnet; Ben Hecht. **Dirección:** Charles Vidor. **Fotografía:** B/N. **Música:** Hugo Friedhofer. **Montaje:** Charles Nelson. **Dirección artística:** Stephen Goosson; Van Nest Polglase. **Intérpretes:** Rita Hayworth (*Gilda*), Glenn Ford (*Johnny Farrell*), George Macready (*Ballin Mundson*), Joseph Calleia (*Det. Maurice Obregon*). **Sinopsis:** Johnny Farrell es salvado en Buenos Aires por el propietario de un casino, Ballin Mundson, y será contratado por este, convirtiéndose en su mano derecha. Sin embargo, su relación se complicará cuando llegue la nueva esposa de Ballin, Gilda, una antigua amante de Johnny a la que acabó odiando.



**Título original:** *The Asphalt Jungle*. **Título en España:** *La Jungla de Asfalto*. **Año y productora:** 1950, Metro-Goldwyn-Mayer. **Productores:** Arthur Hornblow Jr.; John Huston para Metro-Goldwyn-Mayer (EE. UU, 1950). **Guion:** basada en una novela de W.R. Burnett; Ben Maddow; John Huston. **Dirección:** John Huston. **Fotografía:** B/N. **Música:** Miklós Rózsa. **Montaje:** George Boemler. **Dirección artística:** Randall Duell; Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Sterling Hayden (*Dix Handley*), Louis Calhern (*Alonzo D. Emmerich*), Jean Hagen (*Doll Conovan*), James Whitmore (*Gus Minissi*), Sam Jaffe (*Doc Erwin Riedenschneider*). **Sinopsis:** Tras la salida de la cárcel del Doctor Riedenschneider, este contacta con un grupo criminal con un plan magistral para robar una joyería. Con la ayuda y financiación del abogado Alonzo D. Emmerich (quien tiene planes ocultos para engañar al resto del grupo) el robo se pone en marcha. Por desgracia, no todo sale según lo planeado.





**Título original:** *Chinatown*. **Título en España:** *Chinatown*. **Año y productora:** 1974, Paramount Pictures; Penthouse Video; Long Road Productions; Robert Evans Company. **Productores:** C.O Erickson; Robert Evans para Paramount Pictures (EE. UU, 1974). **Guion:** Robert Towne. **Dirección:** Roman Polanski. **Fotografía:** Color. **Música:** Jerry Goldsmith. **Montaje:** Sam O'Steen. **Dirección artística:** W. Stewart Campbell **Intérpretes:** Jack Nicholson (*J.J Gittes*), Faye Dunaway (*Evelyn Mulwray*), John Huston (*Noah Cross*). **Sinopsis:** El investigador privado, J.J Gittes, recibe el encargo de una mujer que se hace llamar Evelyn Mulwray, para obtener pruebas de la infidelidad de su esposo. Todo se dificulta cuando este aparece muerto, y su cliente no era quien decía ser. El detective querrá conocer la verdad. Lo que encontrará será una terrible historia de corrupción, violencia e incesto.



**Título original:** *Detour* **Título en España:** *El desvío*. **Año y productora:** 1945, Producers Releasing Corporation. **Productores:** Leon Fromkess; Martin Mooney para Producers Releasing Corporation (EE. UU, 1945). **Guion:** basada en una historia de Martin Goldsmith; Martin Mooney. **Dirección:** Edgar G. Ulmer. **Fotografía:** B/N. **Música:** Leo Erdody . **Montaje:** George McGuire. **Dirección artística:** Edward C. Jewell. **Intérpretes:** Tom Neal (*Al Roberts*), Ann Savage (*Vera*), Claudia Drake (*Sue Harvey*), Edmund MacDonald (*Charles Haskell Jr*). **Sinopsis:** Al Roberts decide viajar a los Ángeles para reunirse con su novia, Sue Harvey. Mientras hace autostop en la carretera, es recogido por Charles Haskell Jr. Pero, durante el camino, este cae muerto de forma misteriosa, y Al Roberts decide suplantar su identidad y tomar su coche para llegar a su destino. Por desgracia, una mujer, Vera, reconoce el coche y chantajeará a Al para obtener el dinero del fallecido.



**Título original:** *Woman on Pier 13*. **Título en España:** *Casada con un comunista*. **Año y productora:** 1949, RKO Radio Pictures. **Productores:** Jack J. Gross; Sid Rogell para RKO Radio Pictures (EE. UU, 1949). **Guion:** Charles Grayson; Robert Hardy Andrews; George W. George; George F. Slavin. **Dirección:** Robert Stevenson. **Fotografía:** B/N. **Música:** Leigh Harline. **Montaje:** Nicholas Musuraca. **Dirección artística:** Albert S. D'Agostino; Walter E. Keller. **Intérpretes:** Laraine Day (*Nan Collins*), Robert Ryan (*Brad Collins*), John Agar (*Don Lowry*), Janis Carter (*Christine Norman*), Thomas Gomez (*Vanning*). **Sinopsis:** Brad Collins, recién casado con Nan, tiene un buen trabajo y parece tener la vida resuelta. No obstante, comenzará a recibir chantaje por antiguos camaradas del Partido Comunista, que pretenden sacar a la luz su pasado en el grupo si no les ayuda a difundir su propaganda.





