

Tesis doctoral

**VIGENCIA Y REVITALIZACIÓN DEL
GÉNERO NEGRO EN LAS VIÑETAS.
BLACKSAD, DE DÍAZ CANALES Y
GUARNIDO**

JULIO SANTAMARÍA ALONSO

Director: Dr. José Carlos Vadillo Santaolalla

Universidad de Burgos

2015

*A Begoña y Daniel.
Espero que me perdonen por el tiempo que les robé.*

AGRADECIMIENTOS

A Carlos Vadillo Santaolalla, por haberme acogido como doctorando.

A mis padres y a mi hermana, por haberme soportado pacientemente durante tantos años...

Al resto de la familia, por haberme animado siempre.

A los amigos de aquí y de allí. Son tantos... Gracias por estar siempre ahí.

A todos los miembros de "Tebeos con clase", una iniciativa que sirvió para unir a unos cuantos profesores entusiastas de la historieta. Tardes de trabajo al calor de una conversación inteligente regada con los caldos de Tacoronte-Acentejo del inclasificable Santiago Suárez.

A Esther Terrón Montero, con ganas de que te la leas.

A Abel, *mon semblable, mon frère*... Nunca vi un huerto mejor cultivado... ni una casa mejor construida.

A Titi, Mimi y Mar.

Aux chevaliers-paysans de l'an Mil au lac de Paladru.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
1. A VUELTAS CON LA HISTORIETA.....	17
2. LOS AUTORES.....	25
3. <i>BLACKSAD</i>	39
3.1. Consideraciones previas. ¿Una serie española?.....	39
3.2. El <i>Blacksad</i> primitivo.....	47
3.3. El ciclo de los colores.....	50
3.3.1. <i>Un lugar entre las sombras</i>	52
3.3.2. <i>Arctic-Nation</i>	54
3.3.3. <i>Alma roja</i>	55
3.3.4. <i>El infierno, el silencio</i>	56
3.3.5. <i>Amarillo</i>	57
3.4. Historias breves.....	59
4. GENEALOGÍAS.....	61
4.1. Un cómic <i>noir</i>	63
4.1.1. El compromiso.....	68
4.1.2. Los personajes.....	69
4.1.2.1. El detective.....	70
4.1.2.2. El compañero.....	74
4.1.2.3. El policía.....	76
4.1.2.4. La <i>femme fatale</i>	77
4.1.2.5. El criminal.....	78
4.2. Un cómic protagonizado por animales.....	80
4.2.1. Historia del género <i>animalier</i>	81
4.2.2. Detectives animales.....	89
4.2.3. El universo <i>animalier</i> de <i>Blacksad</i>	92
4.2.3.1. Los animales.....	92
4.2.3.2. John <i>Blacksad</i>	97
4.2.4. El juego animal.....	101
4.2.4.1. Entre líneas.....	103
4.2.4.2. El instinto animal.....	104
4.2.4.3. Guiños culturales.....	105
4.2.4.4. A simple vista.....	106
4.2.4.5. La paremia.....	107
4.2.4.6. Metáforas (explorando dilógicamente su sentido literal)...	108

5. EL ARTE DE CREAR.....	114
5.1. El formato.....	115
5.2. El método de trabajo.....	121
5.2.1. El guion.....	122
5.2.2. El <i>storyboard</i>	124
5.2.3. Los “lápices”.....	124
5.2.4. El entintado.....	126
5.2.5. Las “maquetas de color”.....	127
5.2.6. El coloreado.....	128
5.3. Aspectos narratológicos.....	129
5.3.1. Elementos tomados del género negro.....	131
5.3.1.1. La voz en <i>off</i>	131
5.3.1.2. La analepsis.....	137
5.3.1.3. La visión subjetiva.....	141
5.3.2. Aspectos destacables del guion.....	144
5.3.2.1. Los epílogos.....	144
5.3.2.2. El silencio.....	144
5.3.2.3. Los nombres.....	146
5.3.2.4. Las “pistolas de Chéjov”.....	149
5.3.2.5. Los retos.....	150
5.4. El dibujo.....	153
5.4.1. Influencias.....	154
5.4.2. Los animales.....	158
5.5. Iluminación y color.....	160
5.5.1. La luz.....	160
5.5.2. Los colores.....	163
5.5.2.1. <i>Un lugar entre las sombras</i>	164
5.5.2.2. <i>Arctic-Nation</i>	165
5.5.2.3. <i>Alma roja</i>	166
5.5.2.4. <i>El infierno, el silencio</i>	167
5.5.2.5. <i>Amarillo</i>	167
5.6. De la viñeta al álbum.....	169
5.6.1. La viñeta.....	169
5.6.1.1. El <i>racord</i>	170
5.6.1.2. Los encuadres.....	172
5.6.1.3. Convenciones específicas del cómic.....	174
5.6.2. La página.....	181
5.6.2.1. El emplazamiento de la viñeta.....	183
5.6.2.2. El cambio de secuencia.....	185
5.6.2.3. Los “movimientos de cámara”.....	185
5.6.2.4. <i>Splash page</i>	188
5.6.2.5. <i>Spread page</i>	190
5.6.3. Los paratextos.....	192
6. PÁGINAS DE HISTORIA.....	198
6.1. EE. UU. en los años cincuenta.....	203
6.1.1. Breve cronología.....	203
6.1.2. Escenarios, temas y personajes históricos en <i>Blacksad</i>	207
6.1.2.1. <i>Arctic-Nation</i> . Racismo en los <i>suburbs</i>	208

6.1.2.2.	<i>Alma roja. Guerra Fría en la Gran Manzana</i>	217
6.1.2.3.	<i>El infierno, el silencio. Jazz en Nueva Orleans</i>	236
6.1.2.4.	<i>Amarillo. Beats en la Ruta 66</i>	248
6.1.2.5.	Historias cortas.....	257
6.1.3.	Los objetos.....	259
6.1.3.1.	Los medios de transporte.....	259
6.1.3.2.	Electrodomésticos.....	262
6.1.3.3.	Los carteles.....	263
7.	FUENTES Y HOMENAJES.....	266
7.1.	Cómics.....	267
7.2.	Literatura.....	269
7.3.	Dibujos animados.....	272
7.4.	Cine.....	274
7.5.	Música.....	279
8.	ALCANCE DEL PERSONAJE.....	287
9.	CONCLUSIONES.....	291
	ANEXO I: LOS GATOS EN LA HISTORIETA. PRINCIPALES REPRESENTANTES.....	295
	ANEXO II: PREMIOS RECIBIDOS POR LA SERIE <i>BLACKSAD</i>	298
	BIBLIOGRAFÍA.....	302

INTRODUCCIÓN

I don't need time, I need a deadline.

(Duke Ellington)

Nací con un tebeo delante de los ojos

(lo estaría leyendo, tal vez, la comadrona)

y seguiré leyéndolos hasta el último guiño

de luz, antes de hundirme en la definitiva

noche oscura del alma.

(Luis Alberto de Cuenca)

My cats

when I am feeling

low

all I have to do is

watch my cats

and my

courage

returns.

I study these

creatures.

they are my

teachers.

(Charles Bukowski)

Para cuando acabe este año 2015, habrán pasado ya quince desde que tuve en mis manos *Un lugar entre las sombras*, la primera historieta del detective John Blacksad, cuyo rostro, que yo no tenía el gusto de conocer, me miraba con cara de pocos amigos desde la mesa de novedades de la única tienda dedicada al cómic de esta ciudad de provincias. Algo debía de tener aquella mirada para que, años después, haya decidido devolvérsela, frente a frente, a lo largo de estas líneas. Alma Mayer, el amor frustrado de John en *Alma roja*, hablaría de “magia negra”, pero, siendo sinceros, la relación con *Blacksad* se habría forjado mucho antes en ese terreno mítico que llamamos infancia. Allí se crecía comprando los tebeos en el kiosco con la paga semanal, o contemplando, si llegaba la bancarrota, los números expuestos en las vitrinas laterales. Todavía existían tiendas de barrio donde se podían intercambiar los tebeos de *Roberto Alcázar* y *Pedrin* o las novelas de Lafuente Estefanía, y no había casa en la que no hubiera un tebeo de *Mortadelo* dispuesto a que le echaran un vistazo los niños mientras los adultos estaban a lo suyo.

Los compañeros más avezados de la clase eran los que ya te empezaban a hablar de *Astérix* o de *Tintin*. Aquello eran palabras mayores. La lectura de los clásicos de la historieta franco-belga, en formato álbum, a precio inalcanzable si dependías de las propinas, pasaban por una suerte de peregrinación por la biblioteca pública infantil. Allí acabábamos todos los amigos de clase en busca del número de la serie que te tocaba leer, que solía ser, por otra parte, el que estaba prestado. Si esto ocurría, no había por qué desesperarse, siempre quedaba el remanente de tebeos de superhéroes por casa. Además, las horas de diversión en el hogar no terminaban al llegar a la última página. Estaba el *MSX* para hacer que programabas o echar una partida a algún juego y en la televisión se podía ver algún dibujo animado protagonizado por animales antropomorfos, desde Super Ratón a Bugs Bunny.

Puede que después se enfriara la relación, por más que entre medias cayeran de vez en cuando revistas y fanzines entre mis manos. Por lo visto, el poso dejado por los tebeos en la niñez estaba a la espera de ser removido al renovar una oferta de títulos que no satisfacía del todo las nuevas inquietudes de juventud. En esas estaba cuando llegó aquella mirada felina, acompañada del surtido inagotable de lectura que ofrecía el Curso de Doctorado sobre el cómic de la Universidad de Burgos. Crujieron las puertas, saltaron los goznes oxidados y quedó ante mí un mundo de viñetas del que ya no me he podido desembarazar.

Como nunca he hecho distinciones entre conocidos, nunca he reparado en si estos eran personas o animales, o si me los había cruzado por la calle o entre las páginas de una historieta o una novela. Por eso, no fue difícil, después de tanto tiempo, sentarme frente a mi director de tesis y decirle que quería centrar mis esfuerzos en *Blacksad*. Si lo hice, fue porque estaba convencido entonces, como espero estarlo a la conclusión de estas páginas, de que la serie creada por el guionista Juan Díaz Canales y el dibujante Juanjo Guarnido ofrece a sus lectores una serie de cualidades únicas que merecían ser analizadas en más detalle.

La apuesta estaba hecha y era al negro: el del género al que podía adscribirse la historieta y el del pelaje del animal protagonista. John Blacksad, un gato que probablemente haría buena aquella frase del escritor estadounidense Mark Twain que aseguraba que si el hombre se pudiera cruzar con el gato, eso mejoraría al hombre, pero empeoraría al gato.

A la espera de la mejora, dedicaremos nuestro empeño a descubrir por qué *Blacksad* ha conquistado uno de los mayores mercados mundiales del cómic, el franco-belga, y si en la etiología deben incluirse como factores fundamentales su capacidad de revitalizar dos géneros en los que pensábamos que había escaso margen para la innovación: el *noir* y el de los animales antropomorfos; la posibilidad de servir en bandeja a los lectores el gran fresco de la cultura norteamericana de los años cincuenta, modelo primigenio para tantos aspectos sociales contemporáneos; y la oportunidad de ejercer, a través de su calidad artística, una cierta influencia sobre obras y autores españoles y foráneos.

Quizá no encontremos todas las respuestas, pero procuraremos desbrozar los caminos que conduzcan a ellas. Queda hecha la advertencia de que lo expuesto aquí quedará al albur de los acontecimientos, toda vez que nos hemos adentrado en un territorio inestable: es un trabajo sobre autores vivos, que están aún trabajando en una serie viva sobre un gato negro detective. Nos sirven de consuelo las declaraciones del guionista, Díaz Canales, quien asegura que con los tomos aparecidos hasta la fecha se ha cerrado un ciclo en las aventuras del felino y que no habrá nuevo álbum hasta, como muy pronto, 2016¹.

¹ Giner (2013:55)

Queremos creer que *Blacksad*, por un camino distinto al de la moda intimista y autobiográfica de la novela gráfica actual, ha contribuido igualmente a llevar al lector a la tienda de cómics, ampliando el arco de edad para leer con gusto una buena historieta, porque como constataba Santiago García (2013:14):

Hasta ahora el lector adulto que leía cómics era alguien que vivía en el recuerdo de lo que había leído de niño y adolescente [...] Ahora, sin embargo, nos encontramos con lectores adultos que esperan la llegada de nuevos cómics [...] porque su lectura les resulta tan apetecible

...como la última novela, la última película o el último videojuego que acabe de salir.

Unir el adjetivo “apetecible” a una tesis doctoral puede que sea un ejercicio de riesgo. En nuestro ánimo está realizar un trabajo que cumpla con los requisitos académicos sin renunciar a un cierto carácter holístico como por otro lado tenían los estudios que se proponían en la Licenciatura de Humanidades que ofertaba la Universidad de Burgos a finales del siglo pasado. Veremos si esa herencia hace que las páginas que siguen escapen del juicio de Altarriba (2011:13):

Tres áreas suelen repartirse el objeto de estudio desde perspectivas en origen distintas pero, al final, con evidentes paralelismos. En las facultades de bellas artes se suele abordar la historieta desde una perspectiva estética, en la de ciencias de la comunicación desde una perspectiva mediática y en las de letras desde una perspectiva semiótico-narratológica.

El trayecto puede que se haga largo. Será menester hacerlo con los ojos bien abiertos y dejar espacio en el equipaje para recoger todas las ideas valiosas que se crucen de improvisado en el camino. No obstante, la labor se hará más llevadera gracias a la contribución de Juan Díaz Canales. Tuve la suerte de coincidir con él en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona de 2014 y accedió gustoso a realizar una entrevista que espero sea cobijo contra la tormenta del desánimo. Por si esto fuera poco, el autor ha puesto a mi disposición material inédito sobre *Blacksad* con el deseo de que sea útil para culminar con éxito esta empresa. Contaba con toda mi admiración y lo que ha hecho desinteresadamente excede lo que se puede expresar en el agradecimiento que se hace desde estas líneas.

Un agradecimiento de distinta naturaleza que el que le hacemos, a él y a Juanjo Guarnido, todos los amantes de *Blacksad* por dejarnos disfrutar (quizás, a partir de ahora, a algunos, no tanto) con las aventuras *noir* de John por los EE. UU. en una época de

dorada en la que convivían la ilusión de la sociedad de la abundancia con los augurios sombríos de la Guerra Fría.

Lo que se escriba a continuación debe hacer de la necesidad virtud y aprovechar los propios reproches del guionista Díaz Canales de que “ya hay cientos de entrevistas que explican todos los detalles de todas las obras firmadas por ellos”² para dar forma a todo lo dicho, escrito o dibujado en torno al mundo de *Blacksad*. Y siempre desde el respeto a un arte que ha entrado con ansias renovadas en la nueva centuria, pleno de salud, sabedor de que se le respeta porque es un “medio para narrar historias que alimenten nuestra necesidad de ficción vital”³.

Un medio en el que poco importa si la apariencia de los protagonistas de la ficción no es humana. Los crímenes, los conflictos y los sentimientos lo son porque los autores saben, como también lo sabía el Shakespeare de *La tempestad*, que “we are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep”.

² González (2012:6)

³ Hernández (2014:58)

1. A VUELTAS CON LA HISTORIETA

*Oh, benvinguts,
passeu, passeu,
de les tristors en farem fum.
A casa meva és casa vostra
si és que hi ha cases d'algú.*

(Jaume Sisa)

Encontrar la primera frase para un trabajo académico como el que nos ocupa podría llegar a plantear alguna dificultad si no fuera porque en todo acercamiento al mundo de la historieta empieza a ser un lugar común, “por lo citado y lo concurrido” que diría el poeta, plantear como puntos de partida la falta de un consenso sobre la definición y el origen cronológico del medio y el largo camino recorrido por este hacia la consecución de un reconocimiento dentro del *establishment* cultural. Sin embargo, no resulta extraño comprobar cómo asoma una mueca de asombro, si no una media sonrisa, al comunicar que una serie de tebeos consagrados a las aventuras de un gato negro detective vayan a ser materia de estudio para una tesis doctoral. A estas alturas del siglo XXI debería darse por superado ese prejuicio sobre el cómic que lo encasilla dentro de la cultura popular para un público eminentemente infantil y juvenil. En este sentido, resulta esclarecedor leer en el catálogo de la exposición dedicada a *Blacksad* en la Universidad de Lyon III en 2014:

Longtemps, la bande-dessinée s’est fait un chemin timide à l’Université en devant se déplacer entre deux écueils, inégalement menaçants ou déplaisants. D’un côté, l’ostracisme pur et simple qui frappait un genre considéré comme mineur ou vulgaire, destiné à un public enfantin ou

adolescent, et qui ne méritait, au mieux, qu'une attention polie très épisodique, réservée à de grands succès publics comme Astérix ou Tintin. De l'autre, la reconnaissance spécialisée, par des universitaires venus pour l'essentiel de disciplines occupant dans l'espace académique une position atypique ou marginale, et qui n'avaient du coup rien à craindre et rien à perdre dans la fréquentation du 9e art⁴.

Este párrafo cobra aún más relevancia si tenemos en cuenta que proviene del ámbito cultural de nuestro país vecino que, junto con Bélgica, tiene a la historieta como uno de sus embajadores culturales o, si se quiere ver en términos económicos, un país que constituye uno de los mayores mercados mundiales del cómic junto con Estados Unidos y Japón.

Se trata, en fin, de refrendar las opiniones recogidas unas décadas antes en boca de uno de los grandes del medio, el italiano Hugo Pratt, quien veía imposible buscar una jerarquía dentro de la cultura:

Ocurre que los que dicen que la historieta es un género intrínsecamente inferior a la novela juzgan la primera con criterios propios de la segunda, en cuyo caso sólo se puede llegar a la conclusión de que la historieta es una subliteratura. [...] La cultura oficial es conservadora por naturaleza, y siempre ha mirado con recelo los nuevos modos de expresión artística⁵.

El autor mete el dedo en la llaga en uno de los grandes errores a la hora de abordar la historieta: el pasar por alto que estamos hablando de un arte que no es literatura, no es pintura y no es cine. De hecho, fue el crítico e historiador de cine francés Calude Beylie el primero en proponer la denominación de noveno arte para la historieta⁶. Y no está de más regresar a Pratt para comprobar que la “gente olvida, o ignora, que la historieta tiene sus propios códigos, y que sólo situándose dentro de esos códigos cabe juzgarla”⁷.

Los tebeos han tenido que sufrir la injusticia de la comparación con otras artes plenamente establecidas. Ha sido un maltrato compartido con fotografía y cine. Así, la fotografía, de datación discutida, aunque la mayoría de los historiadores fechen su origen en el daguerrotipo de 1839, tuvo que librar su propia batalla frente a la pintura. Su existencia artística se cuestionó y hubo un movimiento de fotografía academicista en la

⁴ Christin, Nicolas *et al.* (2014:6). Las especialidades que se atrevían a abordar trabajos sobre el cómic eran *sciences de la communication, études cinématographiques* y *arts du spectacle*.

⁵ Pratt (2012:206). El original francés es de 1991.

⁶ Curiosamente, la explicación para el término “noveno arte” está relacionada con la historieta de género negro. Beylie lo propuso como homenaje a Phil Corrigan, el agente secreto X-9, protagonista del cómic homónimo con guion de Dashiell Hammett y dibujo de Alex Raymond. El crítico entendía que era el lugar que le correspondía tras el cine, séptimo arte y un octavo arte que quedó al final en la indefinición (por más que él estuviera pensando en la radio-televisión).

⁷ Pratt, *Ibid.*

segunda mitad del XIX que intentaba imitar los estudios de figuras que realizaban los pintores⁸. La reacción surgió en el último cuarto de siglo con la llegada de los pictorialistas, dispuestos a reivindicar al medio desligándolo de la reproducción mecánica de la realidad. Reproche similar a este, el de la intervención de las máquinas, se hizo también al cinematógrafo en sus primeras décadas. No se aceptaba a un nuevo arte que reproducía la realidad en un modo que era mera imitación del teatro. De hecho, el cine se asoció rápidamente con un espectáculo de feria fuera del ámbito cultural burgués.

En el caso de los cómics, la tarea de despojarse de ropajes extraños ha sido especialmente ardua por mor de la naturaleza mixta, bastarda e híbrida de un medio escrito-icónico o lexipictográfico⁹. Ninguneadas desde el mundo gráfico y despreciadas desde el escrito, las historietas tuvieron margen para ahondar en su especificidad con cierta libertad y construir un código extraño para toda una legión de *aniconetas*¹⁰, neologismo con el que el guionista y estudioso del cómic Benoît Peeters define a las personas incapaces de disfrutar de un buen álbum, ya sea por el desconocimiento de sus normas básicas de lectura, o bien por la sensación de incomodidad frente a lo que la historieta les ofrece. Esta necesita un lector competente y activo¹¹, capaz de unir, rellenar, lo que sucede entre una y otra viñeta. No se trata de imaginar paisajes y personajes, pues hablamos de un medio icónico, pero sí de ser capaz de inferir acciones y procesos, con un papel distinto al del espectador de cine o televisión, espectador pasivo de un medio que también utiliza las imágenes para contar historias.

El noveno arte, a falta aún de un nombre consensuado¹², siguió mirándose de reojo en el espejo de la literatura mientras soportaba las críticas de aquellos que deturpaban su creciente prestigio cultural. Los años sesenta del pasado siglo significaron el punto de inflexión. El cómic irrumpía en el debate académico gracias al *Apocalípticos e integrados* de un joven semiólogo italiano, Umberto Eco, publicado en 1964. Los apocalípticos se mostraban contrarios a una cultura de masas a la que se asomaban con indulgencia los integrados. En esta misma década comenzaban a dialogar los mundos de la pintura y los

⁸ El *DRAE* nos da como sexta acepción de “academia” el “estudio de un modelo o parte de él, tomado del natural y que no se integra en una composición”.

⁹ Gubern (2014b:393)

¹⁰ Peeters (1998:6)

¹¹ Cfr. Groensteen (2007:64-67)

¹² En español se alternan indistintamente historieta, tebeo, cómic (y colorín en las Islas Canarias). El término tebeo procede de la revista infantil *TBO*, nacida en Barcelona en 1917. En la misma ciudad se publicaba en 1922 la revista *Colorín* (posible origen del término en las Afortunadas). En cuanto a la palabra cómic, tomada del inglés, se trata de un vocablo que no hace justicia al medio al referirse originariamente a las cualidades humorísticas de las tiras periodísticas.

cómics con los primeros cuadros de Roy Lichtenstein creados a partir de historietas y con la celebración de la exposición *Bande Dessinée et Figuration narrative* (abril-junio de 1967) en el Louvre. También fue el momento de los salones internacionales del cómic, con la ciudad italiana de Lucca desde 1966 como punta de lanza¹³. En 1968 se vivieron dos momentos relevantes en el mundo del cómic. Por un lado, nacía el movimiento del *cómic underground* estadounidense, articulado en torno a la figura de Robert Crumb y su revista *Zap Comix* en el San Francisco de 1968. Por otro, coincidiendo con el Mayo francés, aparecían nuevas sensibilidades y nuevos autores en las revistas dedicadas al cómic en el país vecino. El público de la historieta se volvía adulto a una y otra orilla del Atlántico, con una visión nueva, alejada de los estereotipos de los superhéroes norteamericanos y de las revistas infantiles y juveniles del ámbito franco-belga¹⁴.

No obstante, pese a estos movimientos en las entrañas del medio, es curioso comprobar cómo Will Eisner, el historietista de más prestigio de los EE. UU., mantenía hasta el final de sus días un discurso a la defensiva, necesitado de justificar el valor del nuevo arte desde el complejo de inferioridad. Su obsesión, recalcar la literaridad de los tebeos:

estoy convencido de que la parte fundamental del cómic es la historia. No sólo es el marco intelectual que sostiene al dibujo, sino que también y ante todo es lo que impulsa la continuación del elemento gráfico. Reto sobrecogedor para un medio al que se ha venido considerando cosa de niños [...] el cómic es una forma literaria y, a medida que madura, aspira a ser reconocido como un medio tan “legítimo” como el que más¹⁵.

Esta defensa cerrada de Eisner choca con la idea de Peeters (1998:95) de que el cómic pudo avanzar sin restricciones e ir conformando su propio lenguaje gracias a la falta de un modelo literario. Los autores de tebeos prefirieron volver sus ojos hacia otro arte recién nacido: el cine. Puede que incluso fuera Jean-Luc Godard, el director de cine galo, quien diera con una definición, que aunque pensada para el cine, sea asimismo aplicable al cómic si nos desprendemos de los remilgos de Eisner: “l’art de faire de la musique avec de la peinture”.

Sea como fuere, hay que entender las afirmaciones de Eisner dentro del proceso de dignificación del cómic del que venimos hablando. A día de hoy nos reconoceríamos más

¹³ El testigo de Lucca (evento que sigue celebrándose en la actualidad) lo recogió el *Festival International de la Bande Dessinée* de Angulema, el más importante de los que se celebran anualmente en suelo europeo.

¹⁴ En España, aunque se dieron ciertos intentos en los sesenta, hubo que esperar al fin de la dictadura para que se produjera el *boom* de las revistas de cómic adulto.

¹⁵ Eisner (2003:2)

en un cómic como “forma artística” o “forma narrativa” que en la expresión “forma literaria”. De hecho, fue al propio Eisner al que se le atribuye (no muy acertadamente) la invención del término “novela gráfica” para referirse a un modelo de cómic adulto en boga en las dos últimas décadas que podría considerarse “el último (hasta ahora) de los varios intentos hechos por el cómic de asaltar la fortaleza de la respetabilidad cultural”¹⁶.

En efecto, en las últimas décadas ha habido ocasión de comprobar cómo los cómics llegaban a las casas de subastas, o cómo *Maus*, de Art Spiegelman, recibía un premio Pulitzer en 1992. Y si volvemos los ojos a España, veremos que se han celebrado dos exposiciones sobre el noveno arte en la Biblioteca Nacional¹⁷ y se ha creado el Premio Nacional del Cómic en fechas tan recientes como 2007. Estos últimos años han sido también los del incremento, no solo del número de doctorandos y publicaciones académicas centradas en la historieta, sino también de los monográficos en los suplementos culturales de la prensa escrita en la que ha habido profusión de noticias sobre tebeos en los últimos tiempos, aunque, por desgracia, relacionadas con el luctuoso atentado en la redacción de *Charlie Hebdo*.

Así pues, nos encontramos con un producto cultural al que vamos a dedicar nuestra tesis, por más que no exista consenso aún en torno a una definición del propio objeto de nuestros desvelos. Como se dijo al comienzo, la juventud del medio hace que siga abierto el debate sobre qué es el cómic. A fuerza de repetirse, con los años se ha instaurado como canónica la definición que hiciera Eisner al hablar de un “arte secuencial”. Pero esta dejaba la puerta abierta a demasiadas excepciones y Scott McCloud propuso esta otra: “Ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y una respuesta estética del lector”¹⁸. En cualquier caso, el autor confesaba que dejaba su definición abierta a nuevas revisiones. De entre las que se hicieron, la más meditada fue la formulada por el estudioso del cómic de mayor relevancia en el mundo de la historieta franco-belga, Thierry Groensteen. Para el autor belga, tenemos que partir de que el cómic es un arte esencialmente visual. Así, aunque haya un relato que leer, estaríamos hablando de “une espèce narrative à

¹⁶ Juan Antonio Ramírez en el prefacio a *La novela gráfica*, García (2010:13).

¹⁷ La primera de ellas fue “Tebeos: los primeros cien años” en 1997, a la que siguió “El rastro del cómic” en 2012 en la sede de Alcalá de Henares. Mucho tuvo que ver en la llegada de la historieta a la Biblioteca Nacional el hecho de que el director por aquel entonces fuera un aficionado confeso del medio, el filólogo, traductor y poeta Luis Alberto de Cuenca.

¹⁸ McCloud (2005:20). El autor sorprendió al mundo del cómic con la edición americana de 1993, no solo por sus reflexiones sobre el tebeo, sino también por atreverse a escribir un libro teórico sobre el medio contado en un formato propio del cómic.

dominante visuelle”¹⁹ en el que ocupa un lugar central del entramado teórico la idea de “solidarité iconique”. Las viñetas están relacionadas unas con otras y comparten un espacio que las determina: posición dentro de la tira cómica, la página, o incluso, la doble página...

De todos modos, no han faltado voces autorizadas contrarias a que la secuencia fuera la razón de ser del cómic. Para Robert C. Harvey, la mezcla (*blending*) de imagen y palabra sería la quintaesencia del noveno arte y pone como ejemplo a los chistes gráficos de una sola viñeta que quedan fuera la definición “secuencial” de McCloud (en realidad, de la mayoría de las definiciones del medio). Para Harvey “comics consist of pictorial narratives or expositions in which words (often lettered into the picture area within speech balloons) usually contribute to the meaning of the pictures and viceversa”²⁰.

Un punto medio entre la visión de McCloud y la de Harvey podría ofrecérsela el artículo de Antonio Altarriba (2008:48-55) para el dossier sobre cómic de la revista *Quimera*. La historieta vendría a ser un “medio mutante” en el que deben tenerse en cuenta tanto imagen como texto. Con la primera se daría un proceso de configuración, definido como “el conjunto de operaciones encaminadas a definir, a dar forma precisa y distintiva a los diferentes elementos de la figuración”. El texto, por su parte, se encargaría de aportar el ingrediente capaz de mantener la tensión “entre el tiempo de la narración y el espacio de la figuración”. Para completar la fórmula magistral habría que tener en cuenta la composición y el montaje. Las imágenes en la historieta son estáticas y la unidad mínima de significado es la viñeta, la cual mantiene una relación de contigüidad en el espacio y de continuidad en el discurso con el resto de viñetas.

Llegados a este punto, algunos autores hacen una llamada de atención hacia la historieta como objeto industrial reproducido masivamente mediante medios mecánicos²¹, un objeto que cae en la contradicción de reivindicar su condición artística mientras conserva su naturaleza industrial²². Lo que se vislumbra tras este razonamiento son las ideas expuestas ya en 1936 (pensando entonces en la fotografía) por Walter Benjamin en su *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. La obra de arte

¹⁹ Groensteen (1999a:10-15). “*Une espèce narrative à dominante visuelle*”.

²⁰ HARVEY, Robert C. “How Comics Came to Be. Through the Juncture of Word and Image from Magazine Gag Cartoons to Newspaper Strips, Tools for Critical Appreciation plus Rare Seldom Witnessed Historical Facts”, en Heer y Worcester (2004:25-26).

²¹ Vilches (2014:15)

²² Altarriba (2011:11)

pierde su “aura”, su carácter singular, en el momento en que entran en escena las posibilidades de su reproducción técnica.

Obviando la reproducción mecánica, si forzáramos la idea de lo que entendemos por cómic, podríamos buscar sus orígenes incluso en las pinturas rupestres prehistóricas. Y, aunque se trate solo de imágenes sin palabras²³, nadie puede decir que los bajorrelieves asirios, los jeroglíficos egipcios o la Columna de Trajano, por citar solo algunos ejemplos recurrentes, no nos estén narrando historias. En los últimos años, de hecho, hay cada vez más voces que han estudiado estos y otros testimonios históricos de “narraciones pictográficas”²⁴ y que se muestran cada vez más dispuestas a retrasar el origen de la historieta incluso hasta la invención de la imprenta moderna (1450). Con ella, y más adelante con la litografía (1796), las posibilidades de reproducción y difusión de las obras artísticas (y el carácter secuencial del que hablábamos más arriba) hacen que podamos hablar de artistas como William Hogarth y su serie *Modern Moral* como precedente inmediato de un cómic que, según una mayoría de estudiosos europeos, nace en el siglo XIX.

La paternidad del noveno arte habría que adjudicársela al ginebrino Rodolphe Töpffer²⁵, el primero en unir imágenes y palabras para contar historias secuenciadas (de carácter humorístico). Inspirado por los grabados de Hogarth, el profesor Töpffer se haría un hueco en la historia del medio gracias a unas obras destinadas a divertir a sus alumnos. El autor receló siempre de hacerlas públicas, inaugurando así ese complejo de inferioridad que persiguió al nuevo arte hasta épocas recientes. Töpffer tenía aspiraciones literarias y académicas a las que para nada contribuían sus divertimentos. Tuvo que ser su amigo Goethe quien viera la potencialidad de sus obras, aunque le reprochara su falta de constancia y, cómo no, la temática elegida:

Su talento y su ingenio refulgen; en gran parte es completamente perfecto; demuestra cuánto podría conseguir el artista, si se ocupara de temas menos frívolos y trabajara con menor

²³ Ninguna definición, ni la de la RAE (segunda acepción de “historieta”: “Serie de dibujos que constituye un relato cómico, dramático, fantástico, policíaco, de aventuras, etc., con texto o sin él, y que puede ser una simple tira en la prensa, una o varias páginas, o un libro”), se atreve a decir que la ausencia de palabras pueda ser motivo para no considerar cómic a una obra. Durante los últimos años se han reivindicado para el cómic las figuras de autores de obras sin palabras del XX como Masereel y Ward. En el siglo XXI puede que el mejor artista dentro de esta tendencia sea Shaun Tan con su *Inmigrantes* (2006) o algunas de las obras del noruego Jason.

²⁴ Para profundizar sobre este tema se hace necesario consultar a nivel internacional las propuestas de David Kunzle y su *The History Of The Comic Strip* o las *Naissances de la bande dessinée* de Thierry Smolderen. En nuestro país contamos con la tesis doctoral de Roberto Bartual: *Poética de la narración pictográfica: de la tira narrativa al cómic* (retomada en parte para *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*).

²⁵ Cfr. Groensteen (2007:7 y ss.) y García (2010:48-53).

precipitación, y más reflexión. Si Töpffer no tuviera ante sí un texto tan insignificante, inventaría cosas que superarían todas nuestras expectativas²⁶.

Sus obras fueron bien recibidas en Francia y recogió el testigo toda una nueva generación de historietistas como Cham, Léonce Pétit o Gustave Doré²⁷.

De todos modos, las ocurrencias del ginebrino pueden explicarse si situamos su obra en el contexto histórico del siglo XIX. Durante este siglo se produce en Europa el auge de la prensa y vemos cómo se extienden por todo el continente (con su posterior salto a América) las publicaciones satíricas en cuyas páginas se reproducen numerosas caricaturas políticas. Así pues, las aportaciones de Töpffer al cómic no son aisladas ni quedarán huérfanas en el que fue el siglo del movimiento obrero, una época de tensiones entre burguesía y proletariado en la que se producen avances significativos dentro de la conformación de la cultura de masas. De entre todos, el que más nos interesa es el del aumento de la tasa de alfabetización de la población. Se producen encendidos debates durante estos años entre partidarios y detractores de la educación obligatoria, siendo Inglaterra, verdadero motor de la Segunda Revolución Industrial, el país en el que más diatribas se oyeron en torno a las distintas Education Acts. Así, se podían escuchar en el parlamento opiniones como la de Davies Giddy:

However specious in theory the project might be of giving education to the labouring classes of the poor, it would, in effect, be found to be prejudicial to their morals and happiness; it would teach them to despise their lot in life, instead of making them good servants in agriculture and other laborious employments to which their rank in society had destined them; instead of teaching them the virtue of subordination, it would render them factious and refractory, as is evident in the manufacturing counties; it would enable them to read seditious pamphlets, vicious books and publications against Christianity²⁸.

Ha pasado ya siglo y medio desde entonces y los europeos del siglo XXI pueden acceder a una educación obligatoria gratuita, independientemente de su posición social y pueden asimismo disfrutar de las historietas que crean para ellos los autores de hoy en día.

²⁶ Citado en García (2010:49).

²⁷ La editorial valenciana El Nadir se está encargando de recuperar la obra de los pioneros del cómic en su exquisita colección El Nadir Gráfica.

²⁸ Cfr. <http://www.educationengland.org.uk/history/chapter02.html>

2. LOS AUTORES

“¡Qué pai, compay!”. Así comienza la carta de Juan Díaz Canales a Juanjo Guarnido fechada en 1996 que sirve de pórtico al tomo *Cómo se hizo ...Blacksad* (Díaz Canales y Guarnido (2005:3)). Evidentemente, un saludo como ese denota algo más que una relación solo profesional entre nuestros dos protagonistas. Sin embargo, antes de adentrarnos en las peripecias personales que llevaron a la forja de una estrecha amistad, conviene que regresemos al universo del cómic para comprender el concepto de la autoría dentro del medio.

Volvamos, pues, la vista atrás hacia los estertores del siglo XIX. En los Estados Unidos se estaba dando el espaldarazo definitivo a la historieta gracias a la prensa diaria. La lucha enconada de dos magnates del periodismo como Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst (y las mejoras técnicas en la impresión que ofrecieron la posibilidad de publicar en color) hicieron que se iniciara la inclusión de páginas dominicales con contenidos “cómicos”. En 1895 nació en la hoja dominical del *New York World* de Pulitzer *Hogan’s Alley*, creado por Richard Felton Outcault. En el callejón de Hogan aparecía la figura de un niño vestido con un camisón amarillo que alcanzaría rápidamente la popularidad y que haría que se desatara una guerra comercial con consecuencias duraderas en la industria del cómic norteamericano. Hearst, a la vista del fenómeno “Yellow Kid” (el personaje de Outcault), decidió llevárselo a su *New York Journal*. La consiguiente demanda acabó en un acuerdo por el que Pulitzer se quedaba los derechos sobre el *Hogan’s Alley* y a Outcault se le permitía dibujar su personaje en un periódico distinto. Con el tiempo, la fórmula de trabajo de la industria del cómic iría un poco más allá, privando al autor de sus derechos y manteniendo los personajes asociados a una cabecera para la que se contratan (hasta nuestros días) a distintos guionistas y dibujantes para elaborar sus aventuras²⁹. Es esta visión de la historieta como una industria la que está detrás del modo de funcionar norteamericano. Las tiras de los periódicos

²⁹ García (2010:53-76). La decisión sobre *Yellow Kid* hizo que el niño apareciera en los periódicos de Hearst y Pulitzer a la vez. La gente comenzó a llamarlos los “periódicos amarillos” (*yellow*). De ahí viene el nombre de prensa amarilla para la prensa de tipo sensacionalista.

estadounidenses van a ser propiedad de los *syndicates*³⁰, agencias de distribución de prensa, creadas para la distribución de contenidos de los periódicos (entre los que estaban los cómics). A partir de la labor pionera de Hearst, quien crearía la *Newspaper Features Service, Inc.*³¹, se abriría el camino hacia una producción de historietas en la que los guionistas y dibujantes serían solo una pieza más en el engranaje. Este sistema de trabajo, perfeccionado más tarde por los estudios de los *comic books* de superhéroes, ninguneó durante mucho tiempo a los grandes creadores del medio con ejemplos sangrantes en cuanto al reconocimiento de la autoría y cobros de derechos de autor. Por suerte, aunque persisten las grandes sagas de superhéroes, durante las últimas décadas cada vez son más los autores dueños de sus creaciones que pueden imponer sus condiciones a la poderosa industria estadounidense.

De hecho, la aparición de la figura del guionista en el mundo de la historieta fue obra de los *syndicates*. En enero de 1929 comenzaban a aparecer en prensa tiras de inspiración literaria como *Tarzan* y *Buck Rogers*, y se incorporaban los guionistas fijos. Este movimiento de la industria coincidía en el tiempo con la misma búsqueda de “calidad literaria” perseguida también en el cine con la entrada en escena de la misma figura del guionista al surgir el cine sonoro en 1927³². Quedaban fijados, pues, los roles del dibujante y del guionista en la historieta. En Europa ambos términos quedaron asociados al concepto de autoría³³. Antoni Guiral, reconocido estudioso de la historieta en nuestro país, publicó en 1998 su *Terminología (en broma pero muy en serio) de los cómics*. Su definición de autor es sencillamente la de “profesional de la historieta”³⁴. Sin embargo, afina más, no sin cierta sorna, cuando se trata del dibujante y el guionista:

dibujante.- Se aplica al profesional que, siguiendo las pautas marcadas por un guion o argumento, desarrolla visualmente a lápiz (y/o tinta) todas las viñetas de un cómic. Ser dibujante de cómics en España no es, precisamente, un regalo de los dioses. Históricamente, los dibujantes han estado mal considerados por la sociedad y los editores, que se han lanzado a cederles emolumentos más bien ridículos³⁵.

³⁰ Cfr. Guiral (2007a:76)

³¹ La empresa sigue funcionando en la actualidad pero con el nuevo nombre que adoptó en 1915: *King Features Syndicate*.

³² Gubern (1979:61-62)

³³ Algo que no ocurre, como se acaba de decir, en Estados Unidos, ni tampoco en el otro gran mercado del cómic: Japón. El ritmo de trabajo de un capítulo de diecinueve páginas por semana no se explica sin un estudio de dibujantes al servicio del *mangaka*, el creador del manga.

³⁴ *Los profesionales* es también el nombre que Carlos Giménez escogió para su serie de álbumes sobre los dibujantes en la Barcelona de los años sesenta.

³⁵ Guiral (1998:17)

guionista.- Ser (humano o no) un poquito más imperfecto que los demás, que, al menos en España, sueña con una quimera: vivir de su trabajo como guionista de cómics [...] es muy difícil ser un buen guionista, o sea, una persona que conozca el medio y sus resortes internos, que lea mucho cómic, literatura y ensayo; que vea mucho cine y teatro, que visite museos y salas de arte: que observe a su alrededor con mentalidad analítica; que conozca la personalidad gráfica de los dibujantes con los que trabaja; que sea capaz de trabajar en equipo cuando haga falta; que sepa vender su trabajo; que no se deje engañar; que tenga paciencia con los editores y los dibujantes. Y que pueda subsistir renunciando a muchos bienes terrenales³⁶.

La cita es extensa, pero nos sirve para entender el papel de cada uno de los autores en la elaboración de *Blacksad* y para constatar que, aunque hayan transcurrido más de quince años desde que se hicieron estas definiciones, la situación de dibujantes y guionistas (con matices) no ha mejorado sustancialmente en España.

Pero hablemos por fin de los autores de *Blacksad*: Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido, integrantes de un binomio bien avenido. Ambos llegaron a dedicarse a los tebeos desde el mundo de animación, algo no extraño, ya que como señala Altarriba (2008:55): “el vaivén constante de profesionales o las continuas adaptaciones de la historieta a la animación en sus múltiples facetas prueban la proximidad de las técnicas y competencias necesarias para su elaboración”. Puede que no fuera tanto una cuestión de técnica como de amor a los cómics lo que llevó a Díaz Canales y a Guarnido a unir fuerzas y lanzarse a una aventura que quince años después es una serie ya consolidada, traducida a diecisiete idiomas³⁷, y con ventas superiores a los doscientos mil ejemplares por álbum en Francia. Analicemos, pues, sus trayectorias vitales y profesionales y veamos hasta qué punto se entrecruzan.

Juanjo Guarnido nació en la ciudad de Granada en 1967, aunque pasó su infancia en Salobreña. Su romance con el dibujo fue más que temprano, precoz. Su padre le hizo dibujar su pueblo sin decirle que la obra de ese niño de cuatro años acabaría publicada en el *Ideal* de Granada. Aquella afición ya no cesó y como él mismo confiesa:

“Desde siempre mis padres me inculcaron la pasión por la lectura y por el dibujo. Supongo que vieron que, al igual que a mi hermano Pablo, nos interesaba el dibujo y con mucha clarividencia pensaron que nos venía muy bien la lectura de tebeos para enriquecer el vocabulario, reducir las faltas de ortografía...”

³⁶ *Ibíd.* p. 39. Barrero (2015:164), en cambio, vuelve a caer en la tentación de definir un elemento del cómic a través de otro arte. Para él, un guionista es un “autor literario del desarrollo de la historieta que se narra en una historieta”.

³⁷ El chino acaba de incorporarse en 2015 a la lista de idiomas en los que se pueden leer las aventuras de nuestro héroe.

Con el tiempo, la familia se mudó a la capital de provincia y allí Juanjo estudiaría Bellas Artes por la especialidad de Pintura. Eran los ochenta y Juanjo daba sus primeros pasos en la historieta de la manera más habitual en aquella época, en los fanzines y en concursos organizados por las revistas de cómic. Sus mayores alegrías las lograría con la publicación de sus dibujos en las portadas y pósters centrales de las series de los cómics de Marvel que publicaba la editorial Planeta DeAgostini por medio de su sello Cómics Forum. Empezaban los noventa y Juanjo veía abierta la posibilidad de que sus dibujos le abrieran las puertas de la Casa de las Ideas. Hubo un viaje en 1992 a Estados Unidos para presentar un dossier a Marvel, pero aquello no cuajó, así que Guarnido volvió a intentarlo con Carlos Pacheco, Salvador Larroca y Óscar Jiménez, también colaboradores en Cómics Forum, para entrar en *Marvel UK*, la que iba a ser la división europea de Marvel a través del Reino Unido. Sin embargo, algo se torció por el camino y mientras que el resto de colaboradores citados lograría tener una dilatada carrera dentro de las grandes editoriales de la industria norteamericana: Marvel y DC, Juanjo Guarnido vio cómo su trabajo era rechazado de nuevo. “Ce sont des épines douloureuses”³⁸, así que el dibujante se centró en su trabajo en la animación.

En 1990 el autor se había mudado a Madrid para trabajar en el estudio Lápiz Azul. Allí se toparía ya en el primer día con otro entusiasta del cómic: Juan Díaz Canales. Madrileño, nacido en 1972, Juan siempre tuvo claro que quería dedicarse a los tebeos³⁹, aunque, recién alcanzada la mayoría de edad (y seguramente espoleado por su hermano Rafael, quien ya trabajaba en el estudio) se enrolaba, tras hacer un curso, en el equipo de Lápiz Azul.

La función de Díaz Canales y Guarnido era la de elaborar *layouts*: diseñar y construir los entornos en los que tendrían lugar las secuencias animadas, crear un espacio (y un ambiente) en el que los personajes interactúen entre sí y con los *props* (los objetos en escena). No se trataba propiamente de animación, sino de encargarse de una parte de la sección gráfica de la preproducción. En una época previa a la animación en 3D, el trabajo de ambos se basaba en proporcionar un fondo donde sucedía la acción.

Tanto uno como otro pasarían más adelante a dibujar también *storyboards*, una colección de imágenes estáticas numeradas que presentan fotogramas fundamentales de lo

³⁸ Bosser (2008:24)

³⁹ Cfr. Díaz Canales y Guarnido (2002:4)

que será la película. Los *storyboards* son, pues, una especie de guion visual de la película (y se utilizan con asiduidad en el cine convencional o en los propios cómics)⁴⁰.

Lo fundamental de aquel paso por Lápiz Azul fue un aprendizaje del trabajo en equipo y el disfrutar de la animación como de la mejor escuela que se pueda tener para dibujar. Los dos autores no se cansan de repetir que entre las virtudes de la animación está la de mantener el ego del artista a raya. En una producción animada siempre se está expuesto a la crítica y supervisión constante de tu trabajo y poco importan tus cualidades técnicas y artísticas cuando todo tu trabajo se limita a unos pocos planos de una película en la que no dejas de ser uno más de entre los cientos de nombres que aparecen en los títulos de crédito⁴¹.

Fueron muchas las horas pasadas en el estudio de animación haciendo *layouts* antes de que Juanjo pasara a trabajar en el estudio hermano de Milímetros (dando el salto a los *storyboards*). En esas largas jornadas en las que se entremezclaba faena y charlas sobre tebeos, Díaz Canales le mostró a Guarnido las historias que había dibujado con un gato detective como protagonista. Aunque en franca decadencia tras su apogeo en los ochenta, sobrevivían en los quioscos revistas de cómics como *Cimoc* o *El Víbora* a las que Juan envió sus creaciones sin que llegaran a publicarse. Aún quedaban años para que apareciera *Un lugar entre las sombras*. Años en los que las carreras de ambos fueron por separado, aunque se conservara intacta su amistad.

Díaz Canales abandonaría por unos años los dibujos animados e iniciaría su formación en Bellas Artes. Desencantado con su formación universitaria, fundaría en 1996 Tridente Animación junto con Ángel M. Martín, Juan Carlos Moreno y Teresa Valero. Ésta última viene a ampliar el círculo de relaciones personales y profesionales que han creado tanto Juan como Juanjo en el mundo de la animación. Trabajadora también de Lápiz Azul, donde se conocieron, Teresa es la mujer de Díaz Canales y una guionista de éxito gracias a series como *Curiosity Shop* o *Brujeando*⁴².

⁴⁰ Selby (2013:75-93)

⁴¹ Vid. González (2012:7-8,27-28)

⁴² Por insistir en la coincidencia remarcable de las relaciones personales, la dibujante de *Curiosity Shop* (2011-2014), Montse Martín y el responsable del color, Gabor, son antiguos trabajadores de Tridente Animación. El dibujante de *Brujeando* (2008-), serie abierta con tres volúmenes publicados, es aún más conocido para los seguidores de *Blacksad*: el propio Juanjo Guarnido, excompañero en Lápiz Azul de Valero.

La aventura de Tridente se sostuvo durante una década hasta que hubo que bajar el telón. La presión de la producción de países emergentes y la llegada del 3D hizo inviable un proyecto que llegó a emplear a más de treinta trabajadores.

Juanjo Guarnido sería asimismo otra de las víctimas de los nuevos tiempos centrados en la tecnología informática. En 1993 los estudios Walt Disney de Montreuil necesitaban dibujantes de *layout* para *Goofy e hijo* y contactaron con personas de Madrid. Guarnido fue el único que se animó a marchar para Francia y comenzar una nueva etapa profesional en la que ascendería a ser animador de personajes como Hades en *Hércules* (1997), Sabor en *Tarzán* (1999) o Helga en *Atlantis: El imperio perdido* (2001). El cierre del estudio en 2003 dejó un poso de tristeza en nuestro autor:

Lo que se hace ahora es animación, pero no dibujo animado. El dibujo se ha perdido. No sé si de forma irreversible, pero la verdad es que lo echo de menos. Hay muchos artistas que antes se dedicaban al mundo de la animación y que ahora ya no pueden, porque hoy en día no es un trabajo estable⁴³.

Tras los cierres de Tridente Animación y de los estudios franceses de Walt Disney, ambos han seguido trabajando en los dibujos animados⁴⁴. Guarnido ha sido capaz de llevar a buen término un proyecto de micromecenazgo para dirigir el vídeo musical animado de “Freak Of The Week”, la canción del grupo de hard rock sueco Freak Kitchen incluida en su disco *Cooking With Pagans* (2014). Porque, como el propio Guarnido reconocía :

Blacksad c'est mon ouvre, mais l'animation c'est mon métier. Je suis avant tout un animateur, pas un super animateur, mais j'ai amélioré grâce à mes années d'animation chez Disney⁴⁵.

Fue durante la etapa de animación en Disney cuando Guarnido pasó de las jornadas estajanovistas de Madrid a tener más tiempo libre y se acordó de aquellas historietas que había dibujado Díaz Canales. Comenzó entonces un proyecto en serio para hacer un álbum a cuatro manos: Díaz Canales sería el guionista y Juanjo Guarnido se encargaría de poner su talento al servicio del dibujo. El trabajo se fue diluyendo en el tiempo por la idea de Guarnido de perfeccionar la técnica de tinta-acuarela que iba a usar en el tebeo. Finalmente, el dibujante se rindió a la evidencia de que el propio álbum sería el mejor banco de pruebas y el dúo pudo presentar a varias editoriales un dossier con los

⁴³ Salas (2012)

⁴⁴ Llegaron a coincidir en *Nocturna* (2007), en la que Juan Díaz Canales dibujó *layouts* y Juanjo Guarnido trabajó de animador.

⁴⁵ Beausang-O'Griafa y Guarnido (2014:126)

estudios, lápices y tres planchas acabadas en el apartado gráfico, y un esbozo de lo que serían los guiones de las tres primeras entregas de la serie. Conseguida la editorial, se necesitó un año y medio (de trabajo compaginado con la labor en el estudio Disney) para que *Blacksad, Un lugar entre las sombras* llegara a manos de los lectores⁴⁶.

No obstante, habrá que alejar los focos de *Blacksad* por un momento y dejar que aparezcan aquí el resto de los trabajos de Díaz Canales y Guarnido en la historieta. Ninguno de los dos se ha prodigado en exceso a la hora de ir acumulando nuevas referencias en su currículum tebeístico.

Comenzaremos con el dibujante. Juanjo Guarnido tiene obra gráfica repartida entre ilustraciones, carteles y colaboraciones en diversos proyectos, pero solo ha participado en otros dos proyectos de entidad dentro de las historietas.

El primero de ellos es la serie *Viajero*, una historia de ciencia ficción y de viajes en el tiempo en trece álbumes publicada en Francia entre los años 2007 y 2011⁴⁷. La obra se divide en tres partes: futuro, presente y pasado, de cuatro tomos cada una. Juanjo Guarnido es el elegido para hacer las portadas de todos ellos. Además, se une a los guionistas Pierre Boisserie y Éric Stalner para firmar junto a ellos el guion del tomo que sirve de epílogo: *Omega*, dibujado también íntegramente por los pinceles de Guarnido. Una serie ambiciosa en la que el tomo final intentaba cerrar todos los interrogantes sembrados en cada uno de los ciclos sobre el Viajero, el protagonista que posee un gen cuántico que le permite hacer saltos espaciales (en un principio) y temporales en un intento por salvar a la humanidad. La serie mantenía su coherencia gracias al guion trabajado por Boisserie y Stalner, quien se encargaba asimismo del dibujo en los cuatro primeros volúmenes, los del ciclo del futuro. La labor de dibujar el ciclo del presente recayó en Marc Bourgne y el ciclo del pasado fue cosa de distintos dibujantes: Rollin, Siro, Lambert y Liberge.

Sin embargo, el otro pilar sobre el que Guarnido ha cimentado su merecida fama en el mercado francés ha sido un tebeo infantil: *Brujeando*, una serie abierta con tres tomos editados desde 2008. La historia vuelve a repetirse, de nuevo Guarnido es el detonante. Este tenía ganas de hacer un cómic que pudieran leer sus tres hijos (ya que tenía claro que *Blacksad* no era apropiado para ellos) y se lo comentó al matrimonio formado por Juan Díaz Canales y Teresa Valero (con tres hijos ellos también). Valero

⁴⁶ Cfr. Darías (2001b)

⁴⁷ En España solo se publicaron los tres primeros tomos.

recuperó entonces una serie que tenía pensada para animación y que no prosperó, y comenzó una fecunda colaboración al guion con unas historietas que querían llenar un vacío que existía para el público infantil⁴⁸, en las que una bebé hada, Hazel, se escapa y va a parar a casa de tres brujas que la adoptan y deciden educarla como a una buena representante de su especie. Se suceden las situaciones disparatadas entre las ancianas brujas y las hadas al rescate. Y, por si esto fuera poco, Panacea, la sobrina que partió del país de las brujas hacia el mundo mortal, regresa al hogar de las tres brujas con su hija Hécate y con su marido, Rex Spot, un humano empeñado en descubrir a los monstruos la magia de la televisión (basura).

La idea no cayó en gracia a los fans acérrimos del gato detective. Guarnido priorizó el trabajo en *Brujeando* sobre el de *Blacksad*, por lo que se produjo una espera de cinco años entre el tercer y cuarto álbum de la serie *noir*. No obstante, la serie ha funcionado a las mil maravillas entre sus lectores potenciales y no tan potenciales, ya que “la idea era hacer una cosa lo suficientemente “seria” como para que tuviese múltiples lecturas”⁴⁹, con guiños también para el público adulto.

Díaz Canales, por su parte, no ha sido mucho más prolijo que su compañero. A pesar de estar capacitado para ello, seguimos esperando una obra con dibujo propio. Allá por 2001, con el primer álbum de *Blacksad* en la calle, se atrevía a decir: “me gustaría poder lanzarme a la aventura de dibujar mis propias historietas, pero esto dependerá mucho del tiempo que pueda arañarle a mi trabajo”⁵⁰. Han ido cayendo las páginas del calendario y el deseo todavía no se ha cumplido. Demos por buena la decepción si es debida a la atención prestada a su faceta de guionista. Dentro de esa faceta contamos con un par de historias cortas dibujadas por Teresa Valero⁵¹ y alguna más sobre *Blacksad* de las que se dará cuenta más adelante. En la historieta larga ha entregado dos series de factura bien diferente: *Los patricios* (2010) y *Fraternity* (2011)⁵².

⁴⁸ Cfr. Boix (2008). Teresa Valero ya había hecho una aproximación a la historieta familiar en sus “Conversaciones al amor del cola-cao” (publicadas en parte en la revista *Dos veces breve* y en el blog <http://teresavalero-colacao.blogspot.com.es/>). Y en la misma línea, en 2013 se lanzó a por su primer álbum como dibujante con *We are family* junto a la guionista Marie Pavlenko.

⁴⁹ González (2012:28-30)

⁵⁰ Darías (2001a)

⁵¹ “El espejo del alma” (2008) en *Dos veces breve*, núm. 16 y “El strudel de Proust” (2011) en *Usted está aquí*, núm.3.

⁵² Ambas publicadas en Francia en dos tomos independientes: *Les Patriciens* en 2009 y 2010 y *Fraternity* en 2011. En el mercado español se editó cada una de ellas en un único volumen, la primera en Dibbux y la segunda en Astiberri.

Los patricios es una serie humorística en la que Díaz Canales hace pareja con Gabor a los pinceles. Era el reencuentro con un dibujante que ya había trabajado con él en Tridente Animación y que supo dar vida a una historia un tanto disparatada (en el buen sentido de la palabra) con Eustaquio, “Taq”, un escritor de éxito de bestsellers intrascendentes, futuro yerno del alcalde corrupto de Wandala, que ve cómo cobran vida los seres que imagina durante un *brainstorming* mientras se da un baño: un pingüino pintor, un pulpo mafioso, un cruasán samurái... A partir de ahí, todo son problemas en unas historietas que tienen de fondo la candidatura de Wandala a los Juegos Olímpicos de invierno en el primer tomo y a sede del Parlamento Europeo en el segundo.

Por desgracia, la serie no tuvo continuidad tras los dos primeros tomos, “quizás porque el humor es un terreno muy pantanoso cuando se extrapola a otros ámbitos culturales”⁵³. La historia tenía un origen confesado en *Dulce jueves*, una novela corta de John Steinbeck, pero “como pasa siempre, al final la historia se me fue por otro lado y se impuso la influencia poderosa de otro monumento literario: el *Súper López* de Jan”⁵⁴.

Bien distinta es la historia que nos cuenta *Fraternity*. Aquí el dibujo corre a cargo de José Luis Munuera, amigo de Díaz Canales gracias al hecho de coincidir una y otra vez en los festivales de historietas celebrados dentro y fuera de nuestras fronteras. Ambos estaban convencidos de poder hacer un buen *western*, cuando Juan se topó en la fase de documentación con una historia real más fascinante, la de las sociedades utópicas del XIX en los Estados Unidos. El experimento social que más le llamó la atención fue la colonia “New Harmony” levantada por el socialista utópico británico Robert Owen en suelo de Indiana en 1825. La comuna fracasó al poco tiempo, pero eso no acabó con las ideas de Owen que siguió promoviendo el cooperativismo y el movimiento obrero de vuelta a su país.

Díaz Canales hizo coincidir en el tiempo la comuna con la Guerra de Secesión de los Estados Unidos, para crear una obra cerrada y ambiciosa en la que hablar del ser humano, sus filias y sus fobias, en un ambiente claustrofóbico⁵⁵. En la trama, por si no era suficiente con las distintas facciones en lucha interna en una comuna que se desmorona o con la llegada de soldados negros escapados del conflicto bélico, introdujo la presencia de

⁵³ Illescas (2014)

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ La idea no es nueva, pero sigue funcionando tan bien como el primer día. De entre los ejemplos más recientes, dentro del cine, la historia de *Fraternity* recuerda a *El bosque* (2004), de M. Night Shyamalan, o, en el cómic, a *The Walking Dead* (2003-), de Robert Kirkman.

una criatura monstruosa que guarda una conexión especial con Emilio, un muchacho de nombre rousseauiano inspirado en el niño salvaje de L'Aveyron (cuya historia llevó a la pantalla François Truffaut en *El pequeño salvaje* (1970))⁵⁶.

Hasta el momento nos hemos referido a sus obras pasadas y no a las futuras. Su próximo álbum, con Rubén Pellejero como dibujante⁵⁷, tiene fecha de publicación prevista para el 30 de septiembre de 2015 en Francia. En *Bajo el sol de la medianoche*, los autores van a revivir uno de los rostros icónicos de la historieta del siglo XX: Corto Maltés. El aventurero, salido de la cabeza de Hugo Pratt (de quien ya hablamos al comienzo de este trabajo), se verá envuelto en una nueva aventura gracias a dos autores españoles. Era una oportunidad única que Díaz Canales no podía dejar pasar. Como se dijo, en el ámbito europeo las series son del autor y resulta extraño que otros autores las continúen.

En los últimos años, los ejemplos han proliferado en Francia con series como *Blake y Mortimer*, *Alix* o *Spirou y Fantasio* y ahora le ha llegado el turno a Corto Maltés. Pese a lo que pueda parecer, el regreso de Corto viene del empeño del editor italiano de la serie, Lizard, que se ha movido, a decir de Díaz Canales, no tanto por un mero afán de lucro, sino por un verdadero anhelo de ver una vez más al personaje de Pratt en las viñetas, como un aficionado más⁵⁸.

Ante un listón colocado a tanta altura, al autor no le queda más que asumir el reto y al público, no caer en la red de las comparaciones, que las habrá, con Hugo Pratt, creador de uno de los mitos de la historieta.

Las nuevas sobre el acontecimiento más esperado en el cómic europeo para 2015, podrán seguirse puntualmente por las redes sociales (en las que participan tanto Juan Díaz Canales como Juanjo Guarnido). Díaz Canales tiene además un blog: *Todos reyes, todos poetas* (<http://reyes-y-poetas.blogspot.com.es/>) en el que cuelga sus ilustraciones (y en el que se entreveran homenajes a películas y tebeos queridos por el autor).

⁵⁶ Cfr. González (2012:38-39) e Illescas (2014).

⁵⁷ Otro de los grandes nombres del tebeo español. Elección acertada para dibujar a Corto Maltés porque Pellejero ya fue el dibujante de la que puede que sea la mejor serie de aventuras de la historieta patria: *Dieter Lumpen* (con guion de Jorge Zentner). Publicada originalmente en las páginas de la revista *Cairo* a partir de 1985, la historieta en edición integral ha visto la luz en 2014 en Astiberri,

⁵⁸ “Encuentro con Juan Díaz Canales y Rubén Pellejero, autores del nuevo Corto Maltés” (2014). Disponible en http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/encuentro_con_juan_diaz_canales_y_ruben_pellejero_autores_del_nuevo_corto_maltes.html. [Consulta: 21 de febrero de 2015]

La conciencia de que hay un mundo digital abierto también a los contenidos de las historietas ha hecho que Teresa Valero y Juan Díaz Canales se sumerjan en los últimos tiempos en este territorio. Al fin y al cabo, opinaba Valero, al cómic digital “no hay quien lo pare, así que más vale informarse, vivir con ello, y ser de los pioneros que encuentren la nueva fórmula, sin agarrarse al pasado y vivir al margen”⁵⁹. Y suscribía Díaz Canales: “lo que hay que hacer es no dormirse en los laureles y decir que esto es una moda pasajera”⁶⁰. Por eso en 2014 la pareja se ha dedicado a escribir los guiones conjuntos de tres series para *The Comics Level*. Basta descargarse una aplicación para IOS o Android y disfrutar de las historietas en nuestros dispositivos electrónicos.

Aunque los guiones sean a cuatro manos para las tres historias, Valero y Díaz Canales han contado con un dibujante (con estilos bien diferenciados) para cada una de ellas. Asimismo, han conseguido crear series de géneros bien diferenciados para ampliar el público potencial que pueda acercarse a la nueva aplicación:

- *Cuarto de calderas*, dibujada por Javier Blázquez, pertenece al género fantástico (con elementos de terror).

- *Ícaro Coupé*, dibujada por Ernesto Chaparro, es un cómic de ciencia-ficción con mucha acción.

- *Grandpa Was a Rolling Stone*, dibujada por Nacho Gúejes, es un cómic de humor (que recuerda por el estilo de dibujo *cartoon* y la brevedad de los capítulos a las tiras cómicas).

Son pioneros. Habrá que ver si su apuesta por el mundo digital se ajusta a lo que promete su página web:

Cómics nuevos, sorprendentes y más vivos que nunca. Sumérgete en intensas e increíbles aventuras, decide cómo sigue la historia, siente como la acción cobra vida viñeta a viñeta. El cómic ha evolucionado.⁶¹

A la espera de que el tiempo dé o quite razones, Valero, Guarnido y Canales seguirán trabajando con entusiasmo en las historietas (con independencia de que se lean en papel o en la pantalla), disfrutando de la creación de un trabajo de autor (que les aporta el plus de total libertad creativa que no existe en el mundo de la animación). En el caso de Díaz Canales y Guarnido, el goce de crear lleva asociado ya desde el principio un goteo

⁵⁹ González (2012:30-31)

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ <http://thecomicslevel.com>

constante de premios que parece no abrumarles, a pesar de contar ya en su haber con los galardones más prestigiosos tanto del cómic español, como del francés o estadounidense⁶². No obstante, Juan Díaz Canales no quiso rehuir la polémica cuando se les otorgó el premio Eisner 2013 a la mejor edición norteamericana de material internacional⁶³. La página web institucional de *Marca España* publicó el 12 de agosto de 2013 un post con el titular: “El cómic español arrasa en todo el mundo” y que cerraba la frase: “Todos los galardonados reconocen que estos premios son un paso más hacia el reconocimiento mundial del cómic español”⁶⁴. Díaz Canales reaccionó inmediatamente y colgó en su muro de *facebook* una carta abierta en la que se despachaba de una manera clara y meridiana:

Me considero español. No puedes ser otra cosa desde el momento que naces en España. Como tal, soy heredero me guste o no de una historia, un lenguaje y una cultura común a mis sufridos compatriotas. Pero siento mucho decirles que esto no es suficiente para sentirme orgulloso de mi país. De hecho, hoy por hoy, los sentimientos que me provoca ser español son los de vergüenza, impotencia e infinita indignación. [...]

Por todo ello, no quiero que mi nombre se asocie, y mucho menos sin mi consentimiento, con ese esperpento que han dado en llamar “MARCA ESPAÑA”. Hagan el favor de llamarme de nuevo cuando hayan limpiado la casa, la gente pueda aspirar a un trabajo digno, las instituciones recobren su verdadera función y la ética vuelva a tener más valor que el dinero. Entonces sí que podré sentirme orgulloso de mi país⁶⁵.

Una reflexión en voz alta que no pesó en la decisión de otorgar al tándem Díaz Canales- Guarnido el Premio Nacional de Cómic 2014 por *Amarillo*, el último tomo de la serie de *Blacksad*, por ser “un tebeo de calidad sin fronteras, cargado de referencias culturales y con una óptima ejecución”⁶⁶. Algo que ha quedado patente con la reedición del premio Eisner a la mejor edición norteamericana de material internacional por el mismo álbum en la gala de 2015.

⁶² Para un listado exhaustivo de los premios obtenidos por *Blacksad* remitimos a las páginas finales de este trabajo.

⁶³ En la misma edición, Guarnido ganó el premio al mejor dibujante y el vallisoletano David Aja consiguió los premios a la mejor portada y al mejor dibujante/entintador.

⁶⁴ El post ya no está disponible *online*.

⁶⁵ Disponible en

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=524753224264221&set=a.124030327669848.23311.100001886432383&type=1>>. [Consulta: 10 de enero de 2014]

⁶⁶ Constenla (2014)

3. *BLACKSAD*

3.1. Consideraciones previas. ¿Una serie española?

“Algunas de las obras más destacadas de autores españoles, como *Blacksad* de Juanjo Guarnido y Díaz Canales, son en realidad obras de producción francesa”⁶⁷. Una sola frase para condensar la tragedia del tebeo en España. La serie del gato detective se publica primero en el mercado francés y luego se vende al editor español para que la entregue a los lectores de nuestro país. Contamos, pues, con magníficos creadores para una industria que no puede acogerlos. Santiago García no se anda con medias tintas: “El cómic murió. En algún momento entre 1985 y 2000, lo que entendíamos por tebeos dejó de existir”⁶⁸.

Su diagnóstico es sobre un mercado español que “está reconocido por amplio consenso como inviable o inexistente, al menos desde principios de los noventa, cuando se agotó la inercia de *El Víbora* y su generación”⁶⁹. Se produjo, pues, el hundimiento de las revistas de cómics de los ochenta, que cumplían la función de dar a conocer a nuevos autores en el mercado, y el cómic español quedó en un estado de crisis permanente desde entonces. Por más que la *novela gráfica* o el Premio Nacional del Cómic hayan relanzado al medio, no parece que haya aún síntomas de recuperación para una industria que llegó a tener tiradas importantes en el franquismo, con series muy populares y editoriales (como Bruguera) omnipresentes.

Como bien apunta Álvaro Pons, “no se puede establecer ningún estudio en profundidad de la realidad del cómic en España sin atender a su vertiente industrial”⁷⁰.

⁶⁷ Gómez Salamanca (2013:362)

⁶⁸ García (2013b:5)

⁶⁹ GARCÍA, Santiago, “En el umbral. El cómic español contemporáneo”, en Altarriba (2011:258)

⁷⁰ PONS, Álvaro M., “La industria del cómic en España: radiografía de ¿un mito o una realidad?” en Altarriba (2011:265)

Sin un análisis de la realidad española es imposible comprender por qué Díaz Canales y Guarnido llevaron su obra allende los Pirineos para labrarse una trayectoria de éxitos a partir del mercado francés. Sin embargo, la tarea no es fácil, ya que “la industria española del cómic es de pequeño tamaño y notablemente opaca”⁷¹.

Se hace complicado conseguir datos fiables sobre ventas y tiradas, aunque durante los últimos años haya habido avances significativos gracias a la elaboración de los informes anuales de la industria de la historieta en España de la página web: www.tebeosfera.com, los anuarios de la Asociación de Autores de Cómic de España y los informes sobre el comercio interior del libro en España y de hábitos de lectura y compra de libros de la Federación de Gremios de Editores de España⁷².

Con la idea de desenmarañar la madeja de datos en torno al cómic español, Daniel Gómez Salamanca dedicó su tesis doctoral de 2013 a analizar la influencia de la *novela gráfica* en la industria del cómic en España. En el apartado de conclusiones logró identificar una serie de males de los que adolece nuestra industria. A saber:

- *La extrema dependencia de la industria del cómic española con respecto a la compra de derechos en el extranjero.*
- *La nula aplicación, salvo contadas excepciones, de los fundamentos del marketing en la planificación editorial.*
- *La urgente necesidad de un estudio independiente y específicamente diseñado para la industria del cómic en el que colaboren, si no todas, las principales editoriales*⁷³.

El informe de 2014 de Tebeosfera⁷⁴ da la razón en el primer apartado al autor al aportar datos concluyentes. El 69,4% de los 2572 tebeos que se editaron en España en ese año eran tebeos traducidos. Si descontamos también al total la publicación de materiales reeditados, comprobamos que las primeras ediciones de creadores españoles que publiquen directamente en nuestro mercado se limitan a un 17,1%, un porcentaje demasiado ridículo como para pensar en la posibilidad de un mercado para los profesionales españoles de la historieta.

⁷¹ DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel, “El cómic español desde 1995”, en Altarriba (2011:210)

⁷² Los informes de Tebeosfera llegan hasta 2014; entre los del gremio de editores, el del comercio interior del libro hasta 2013 y el de hábitos de lectura y compra de libros hasta 2012 y la asociación de autores publicó su último anuario en 2008. En general, los datos españoles deben tomarse con cierta reserva ya que existen sensibles diferencias de consultar una u otra fuente.

⁷³ Gómez Salamanca (2013:464)

⁷⁴ Tebeditores y Barrero (2015)

La ruina de las revistas dejó el terreno expedito a los *comic books*, los cuadernillos grapados de 17 x 26 cms. de entre 24 y 32 páginas, desde entonces los grandes dominadores del mercado. Ese formato era al que tenían que ceñirse los autores españoles que quisieran publicar. Por fortuna, la situación mejoró con la llegada del nuevo milenio y el formato libro, asociado a la novela gráfica, dio libertad creadora a los autores y dejaba suponer que podría insuflar nuevos bríos a la alicaída industria española.

La conclusión principal del trabajo de Gómez Salamanca viene a echar un jarro de agua fría sobre esas expectativas: “a pesar de los intentos de críticos cercanos a una perspectiva culturalista, la novela gráfica ha tenido una influencia relativa en la industria del cómic española”⁷⁵.

Las cifras desnudan una vez más las miserias del sector. En España se publicaron 2.568 nuevas historietas en 2014, lo que supone un 3,54% del total de la edición española (72.416 volúmenes)⁷⁶. En 2013 los cómics facturaron 53,54 millones de euros, con lo que mantenían una tendencia a la baja con un descenso del 32,5% en las ventas desde 2009 (y una disminución del 8,6% del número de títulos editados y del 8,1% en el número de ejemplares con respecto a 2012)⁷⁷.

Al final, como ha exclamado Guarnido: “¡Está claro que la edición es una respuesta a la demanda del público!”⁷⁸ y, apostilla Díaz Canales:

No se puede crear una industria de un día para otro. [...] Al final no se trata de supervillanos ni de editores que no se dejan la piel sino que tal vez tenga que ser poco a poco, y dependerá mucho de la suerte⁷⁹.

De momento, el último documento sobre hábitos de lectura y compra de libros de la Federación de Gremios de Editores de España dibuja un paisaje más bien yermo. Solo un 13,2% de los lectores encuestados se decanta por la historieta (con el porcentaje más bajo de lectura en soporte digital, con tan solo un 5,9%). La encuesta muestra una diferencia de género demasiado importante (17,4% de hombres frente al 9% de mujeres lectoras de cómics). El lector tipo de tebeos en España es un joven estudiante de entre 14 y 24 años, pero la franja se amplía con porcentajes significativos de lectores hasta los 44 años.

⁷⁵ Gómez Salamanca, *Ibíd.*, p. 463.

⁷⁶ Tebeditores y Barrero, *Ibíd.*

⁷⁷ Cfr. *Comercio interior del libro en España. 2013* (2014)

⁷⁸ González (2012:25-27)

⁷⁹ *Ibíd.*

El abanico de edades es el asidero al que debe aferrarse la maltrecha industria española. Por un lado, para lograr ir más allá de la asociación del cómic con el mundo infantil. Por otro, hay motivos para la esperanza, al conocer que el 36,3% de los niños entre 10 y 13 años leen cómics (con una brecha de género: el 50,8% de los niños frente al 21,9% de las niñas). Sin embargo, es imposible esconder datos más preocupantes, como el hecho de que el cómic sea una lectura más de tipo ocasional y el hecho de que la piratería digital esté creciendo en el sector del libro y de la historieta.

Ante este panorama, no suenen extrañas las palabras de Santiago García:

Hoy en día, lo primero que se le dice a cualquier aspirante a historietista es que se plantee si su “producto” es conveniente para el mercado francés [...], o si, por el contrario, sus habilidades artísticas y su inclinación personal le capacitan para dibujar superhéroes americanos. Es la única forma de ganarse la vida⁸⁰.

La lista de “emigrantes artísticos”⁸¹ es larga⁸². No es, ni mucho menos, un fenómeno actual⁸³. Hubo casos tempranos como el de Manuel Gonzales (emigrado con cinco años) que se encargó de ilustrar la página dominical de Mickey Mouse desde 1938 hasta 1981. Los exiliados españoles de la Guerra Civil y los dibujantes que vivieron las penurias de la industria española de la historieta en los primeros años del franquismo (carestía de papel, censura...) pudieron trabajar y hacerse un nombre en el pujante tebeo inglés de la época o en nuestro país vecino. Con los años y con la llegada del *boom* del cómic adulto hubo espacio para que los creadores fueran profetas en su patria. Sin embargo, durante los últimos veinte años ha habido un flujo ininterrumpido de artistas españoles que marchaban hacia esos dos grandes focos del mercado del cómic mundial⁸⁴. El mercado norteamericano, además, está cambiando y las editoriales independientes (con Dark Horse a la cabeza) están ampliando las posibilidades de ser publicados para los autores españoles⁸⁵. Incluso las grandes editoriales están permitiendo trabajos gráficos

⁸⁰ Altarriba (2011:256-257)

⁸¹ García (2013:6)

⁸² Vid. para conocer los artistas españoles trabajando en Estados Unidos: AZPITARTE, Koldo (2006), *Cómics made in Spain*, Palma de Mallorca, Dolmen. Para los autores españoles en el mercado franco-belga, véase “La nueva “invasión” española en Francia” por Alfons Moliné en Guiral (2013:25)

⁸³ Para un estudio cronológico de la nómina de autores españoles en el extranjero, cfr. ALARY, Viviane, “La historieta española en Europa y el mundo”, en Altarriba (2011:239-253).

⁸⁴ El otro gran mercado, el japonés, de momento permanece vedado a los autores españoles. Esto no quiere decir que no se publiquen mangas de autores españoles, sino que ven la luz en editoriales españolas.

⁸⁵ Sirvan de ejemplo los trabajos del guionista Juan Antonio Torres, El Torres, para IDW Publishing (o con su propio sello, Amigo Comics, desde 2012) o las obras de Víctor Santos, quien ha publicado *Polar* y *Furious* en Dark Horse, la misma editorial que edita *Blacksad* en la actualidad para los EE.UU.

más heterodoxos en el campo de los superhéroes como los de *Ojo de Halcón*, de David Aja, o los de *Hulka*, de Javier Pulido, con buena acogida por parte de público y crítica.

Pero por lo que a *Blacksad* respecta, el mercado que debe interesarnos es el franco-belga en el que autores españoles

compiten con los mejores talentos mundiales y son responsables de algunos de los *bestsellers* del único país europeo donde la industria tradicional todavía resiste la caída⁸⁶.

Aunque en Francia también se perciban señales de una crisis del sector, los datos de la industria siguen a años luz de la realidad española. Gracias a la elaboración de los balances anuales de la Association des Critiques et Journalistes de Bande Dessinée se puede hacer una radiografía cronológica del tebeo francés. Aunque en 2014 haya habido más novedades que en la media de años anteriores, las cifras de las tiradas son cada vez más bajas con el consiguiente perjuicio para editoriales y autores⁸⁷. A pesar de lo cual, el mercado francés se mueve en torno a las 5.000 novedades anuales (2.500 en España) que suponen el 6.9% de todos los libros publicados en Francia en 2014 (el 3,54% era la cifra para nuestro país). Y más allá de estos guarismos, Díaz Canales nos da las claves de lo que significa el tebeo, la *bande dessinée*, en *l'Hexagone*: “En Francia, el cómic se entiende como un producto cultural popular y todo el mundo lo consume”⁸⁸. En España, también lo fue durante el franquismo, pero hoy, como se ha visto, nuestro mercado no tiene la pujanza del francés. Guarnido tiene una teoría para ese progresivo distanciamiento en lectores entre uno y otro país. La aparición de tebeos de tapa dura en el mercado francés hizo que los cómics se coleccionaran y heredaran (cosa que no ocurría con las ediciones españolas). Se integraban en la biblioteca familiar.

Quizá por eso los niños franceses que leían a *Tintín* y *Spirou* saltaron al cómic adulto con Moebius haciendo que floreciese el género, mientras que en España se dio una fractura y perdimos también ese tren⁸⁹.

Esa fractura ha hecho que la relación de lectores de cómic en Francia sea de diez a uno con España.

Si en España no hay [público lector], o hay una décima parte que en Francia, pues habrá que ir a Francia que es dónde está el negocio, porque si lo que queremos es vivir del tebeo, y está muy

⁸⁶ García, *Ibid.*

⁸⁷ Sintomático es asimismo el dato que aparece en el informe de 2014 de Tebeosfera. El cómic franco-belga se ha visto superado ya por el cómic de procedencia asiática en España. Hubo 383 novedades asiáticas (fundamentalmente manga japonés) frente a las 310 franco-belgas.

⁸⁸ Mañana (2013)

⁸⁹ *Ibid.*

claro que cada una de las personas que trabaja en esto lo hace para vivir además de por sus propios intereses personales, pues tendrá que irse a un mercado consecuente, como el francés⁹⁰.

Quien así se expresa es Juanjo Guarnido. No hace sino poner voz a un sentimiento compartido con otros tantos autores españoles que despejaron el camino para la llegada de Díaz Canales y Guarnido. Álvaro Pons (2014) hablaba, a raíz de la concesión del Premio Nacional de Cómic para el quinto tomo de *Blacksad*, del “triunfo de la generación emigrada”, la de los autores para los que “El Dorado se escribía en francés”. El artículo en *El País* defiende que, si bien hubo autores que trabajaron en Francia en los noventa, como Rubén Pellejero, Ana Miralles o José Luis Munuera⁹¹, fue el tándem Díaz Canales y Guarnido el que venció las reticencias al trabajo de guionista y dibujante españoles abriendo las puertas del mercado francés para otras colaboraciones como las del propio Guarnido con Valero en *Brujeando* o el trabajo de esta con Montse Martín en *Curiosity Shop*.

Para publicar *Blacksad*, el dúo contaba con la ventaja de que Guarnido trabajaba en Francia y decidió mover allí el dossier del álbum (del que ya se habló). Al final, la idea del cómic de detectives protagonizado por animales antropomorfos cayó en gracia en el mercado editorial. Hubo respuesta desde varias editoriales y los autores se decidieron por Dargaud, del grupo Media-Participations, que acapara junto con los otros dos gigantes franceses, Delcourt y Glénat, un 36,52% del mercado en 2014⁹². Fue “más que por cuestiones monetarias, por el buen entendimiento que había con ellos, en particular con nuestro director de colección, François le Bescond”⁹³. La opción de publicar *Blacksad* en el mercado francés era la más acertada. En palabras de Guarnido:

Si hubiésemos publicado con una editorial española y esta hubiese vendido los derechos a Francia, aunque consiguiésemos despachar el mismo número de libros en este idioma ganaríamos menos dinero y casi no podríamos vivir de esto⁹⁴.

Dargaud se quedó con la serie y vendió los derechos para el mercado español a Norma Editorial, la cuarta editorial española, por detrás de Panini España, especializada en cómics de Marvel; El Catálogo del Cómic (ECC), con los derechos de los cómics de DC; y Planeta DeAgostini. Norma, aunque tenga un catálogo con tres líneas: cómic

⁹⁰ González (2012:27)

⁹¹ Los autores masculinos citados comparten trabajo y amistad con Díaz Canales. Recordemos que Pellejero será el dibujante del nuevo Corto Maltés y Munuera fue el dibujante de *Fraternity*.

⁹² Cfr. Ratier (2015)

⁹³ Darías (2001b)

⁹⁴ Mañana (2013)

europeo, U.S.A. y manga, mantiene un amplísimo fondo de cómic europeo (por ende, francés).

Fundada por Rafael Martínez en 1977 como agencia de cómics para colocar a autores españoles en publicaciones extranjeras, Norma se recicló en los ochenta a editorial con la publicación de revistas de cómic adulto: *Cimoc* en 1980 y *Cairo* en 1981, y de álbumes que recopilaban las historietas de las revistas. A pesar de los altibajos, se mantiene en el mercado editorial con 266 novedades en 2014⁹⁵.

Las tiradas de *Blacksad* en español han seguido esa regla de diez a uno frente a las francesas. Los autores mantienen una buena relación también con Norma. La editorial española ha sacado en nuestro país muchos de los tomos extra que rodean al fenómeno *Blacksad*. Pese a la diferencia con Francia, se han llegado a vender 100.000 libros de la serie en nuestro idioma, aunque, como se lamenta Díaz Canales, “tiene una repercusión mínima porque se trata de una obra gráfica: un cómic, un tebeo. Si fuera un texto al uso estaríamos hablando de fenómeno literario”⁹⁶.

Es cierto que la cifra de ventas española es escasa al lado de las tiradas francesas, cuyos datos ofrecemos a continuación⁹⁷:

- *Blacksad 1: Un lugar entre las sombras* (2000). Primera tirada de 30.000 ejemplares. Se agotó rápidamente y se reeditó a los dos meses. A comienzos del milenio la industria francesa publicaba en torno a los mil nuevos álbumes. Dargaud publicó en ese año solo 41 novedades, entre ellas: *Blacksad*.

- *Blacksad 2: Arctic Nation* (2003). Tirada de 90.000 ejemplares. Fue un año de grandes tiradas y de un aumento sustancial de las novedades que llegaron hasta las 2.500.

- *Blacksad 3: Alma Roja* (2005). Tirada de 180.000 ejemplares. El año de la consagración del manga en Francia. Las ventas de *Blacksad* pueden parecer ridículas al lado de los 3.178.000 ejemplares que vendió el álbum de Astérix: *¡El cielo se nos cae encima!*, pero se acercan bastantes a las de otro icono del cómic francés, el *Spirou*, dibujado por Munuera, que vendió 215.000 ejemplares.

⁹⁵ Gómez (2013:461)

⁹⁶ Mañana (2013)

⁹⁷ A partir de los informes anuales de la Association des Critiques et Journalistes de Bande Dessinée.

- *Blacksad 4: El infierno, el silencio* (2010). Tirada de 245.000 ejemplares, la mayor de toda la serie, en un año en que el mercado francés creció en novedades y experimentó con nuevos formatos.

- *Blacksad 5: Amarillo* (2013). Tirada de 220.000 ejemplares. Año en el que el mercado francés comenzó a sufrir una cierta deceleración. Algo difícil de creer a juzgar por los 2.480.000 ejemplares vendidos por *Astérix y los pictos* de Jean-Yves Ferri y Didier Conrad⁹⁸.

Las cifras de ejemplares vendidos por *Blacksad* son mareantes y plantean, *cela va de soi*, el dilema de si *Blacksad* es una historieta española o no. A nuestro juicio, resulta obvio que sí, pero no todos comparten esta opinión.

En los últimos años, la salida de *Blacksad* de Juanjo Guarnido y Díaz Canales ha constituido todo un evento. [...] Muy al gusto del lector francés, esta serie supone la consagración de un autor afincado en Francia, adepto de la historieta europea y ahora uno de los más reconocidos y mediatizados en Francia⁹⁹.

Que sepamos, Díaz Canales, sigue residiendo en Madrid (si el criterio geográfico es tan decisivo); *Blacksad* es un superventas traducido y a la venta en cada vez a más países (que, por lo visto, deben de ser todos de gustos muy franceses) y Juanjo Guarnido es un adepto de la historieta francesa, como lo es también del *comic book* norteamericano (¿por qué, si no, iba a intentar trabajar para la Marvel y confesar su pasión por las grandes series de superhéroes de los ochenta?).

El propio Juanjo Guarnido en una entrevista dibujada en la que respondía a las preguntas que le hacía su sofá, intentó zanjar cualquier atisbo de duda ya por el año 2001¹⁰⁰:

Sofá: Pourquoi es-tu édité dans une maison d'édition française alors que tu es espagnol? Es-tu un artiste maudit là-bas?

Guarnido: Tu parles! Le marché francophone étant beaucoup plus intéressant, et de par sa taille et de par sa variété, il y a heureusement de plus en plus d'auteurs ibères qui font comme nous, ça permet de vivre! C'est alors qu'on devient maudit vis à vis de certains, pour qui nos livres ne sont plus des oeuvres espagnoles! Mais ceux-là, je les emm...

⁹⁸ Primer álbum sin el concurso de Albert Uderzo, quien se había hecho cargo en solitario de la serie tras la muerte de René Goscinny en 1977.

⁹⁹ Viviane Alary, en Altarriba (2011:251)

¹⁰⁰ Disponible en <http://mariakristof.free.fr/Blacksad/Interview%20Guarnido.html>

Como cierre para este apartado conviene reflexionar sobre la vigencia de la pregunta que se hacía Santiago García en 2011:

¿Seguimos siendo, pues, un país de emigrantes artísticos, que además ahora ha perdido el motor de la industria nacional que representaron durante décadas Bruguera y sus competidoras, y después y fugazmente, *El Vibora*, *Cairo*, *Cimoc* y demás cabeceras del *boom* del cómic adulto de los ochenta?¹⁰¹

3.2. El *Blacksad* primitivo

Como se dijo más arriba, la serie de *Blacksad* continúa abierta y la legión de seguidores de nuestro héroe sigue pendiente de saber cuándo llegará a las librerías el sexto tomo, el del regreso a Nueva York. Guarnido ha filtrado que será la vuelta a un ambiente urbano de un género negro más clásico. “Par contre, fini le leitmotiv coloré. Nous avons fait une couverture noire, blanche, puis d’autres avec les trois couleurs primaires. Le cycle est clos”¹⁰². “Je souhaite faire autre chose pour ma prochaine couverture mais je ne sais pas encore quoi”¹⁰³.

Díaz Canales reincide en las palabras de su compañero:

Encuentro que lo de los colores le ha dado una cierta uniformidad a la serie y que siempre ha jugado a nuestro favor. A mí por lo menos, me ha servido de recurso creativo. [...] Vamos a dar por finalizado el ciclo de los colores. Continuar nos obligaría a meter colores secundarios como el naranja o el morado y acabaríamos cayendo en lo anecdótico y rebuscado¹⁰⁴.

Sabemos, pues, que trabajamos sobre un ciclo cerrado, el marcado por los colores de las portadas. En realidad, se trató, como tantas veces, de una “feliz coincidencia” de la que Díaz Canales se vino a dar cuenta a partir del tercer álbum y de la que ha podido extraer numerosas referencias que casan con las asociaciones simbólicas de cada color¹⁰⁵.

Pero hubo un John Blacksad anterior al álbum a todo color creado por dos autores españoles para el mercado francés. A ese primer gato detective, a ese “*Blacksad*

¹⁰¹ En Altarriba (2011:257)

¹⁰² Giner (2013:55).

¹⁰³ Fischer (2013)

¹⁰⁴ Infame & Co (2014)

¹⁰⁵ *Ibid.*

primitivo”¹⁰⁶, es preciso acariciarlo para poder oír el ronroneo del *Blacksad* posterior. La historia se ha esbozado en páginas anteriores y los autores se han cansado de contarla una y otra vez en las entrevistas, pero conviene detenerse en ella para ver cómo mudó el pelaje de nuestro gato desde la mesa de Díaz Canales hasta el álbum de Dargaud.

La paternidad del primer *Blacksad* hay que atribuírsela en exclusiva a Juan Díaz Canales. En la veintena, con ilusión por publicar, Díaz Canales concibió un par de historias con un gato detective como protagonista. Llegó a enviarlas a la revista *El Víbora*, aunque fuera “amablemente rechazado [...] Tuvieron la enorme deferencia de llamarme a casa y darme todo tipo de explicaciones sobre el rechazo”¹⁰⁷.

Lo cierto es que el autor siempre ha renegado, sin demasiada convicción, de aquellas historietas primigenias que todavía se mantienen inéditas, a pesar de la fama adquirida por el personaje y de los volúmenes dedicados a airear los pormenores de la obra. Díaz Canales ha llegado a hablar de la “mediocridad”¹⁰⁸ de esas “cutre-historietas”¹⁰⁹ que, por otra parte, encantaron a Juanjo Guarnido¹¹⁰.

Pero, más allá de la calidad artística de las historietas, este primer *Blacksad* está pidiendo a gritos que se le pregunte qué es lo que movió a su autor a crearlo. Y ahí, frente a una concepción del acto de crear como un exorcismo de los demonios internos, el autor apostó por

un motor de la creación [que] es algo más lúdico y menos trascendente. A veces, uno se anima a crear por pura empatía. Con la intención de contar historias que a ti mismo te gustaría encontrarte como espectador. [...] Así pues, si me puse a hacer *Blacksad* fue, sobre todo, para disfrutar contando historias y con la ingenua pretensión de que otros disfrutaran leyéndolas¹¹¹.

Los denominadores comunes de todos sus referentes cinematográficos, literarios y tebeísticos eran el género negro, un cierto idealismo pesimista en sus personajes y, sobre todo, el blanco y negro¹¹². Con estos ingredientes se cocinaron las dos historias cortas del gato detective.

¹⁰⁶ Díaz Canales y Guarnido (2002:5)

¹⁰⁷ Illescas (2014)

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Infame & Co (2014)

¹¹⁰ Pueden verse algunas páginas del *Blacksad* de Canales que dio lugar a *Un lugar entre las sombras* en Díaz Canales y Guarnido (2002:5) y una viñeta más, a la que acompaña un dibujo inédito de *Blacksad*, en Derouet (2008). Se publicó, además, una página sin texto de la otra historieta de *Blacksad* en Díaz Canales y Guarnido (2006a).

¹¹¹ Díaz Canales y Guarnido (2006a). Entrevista a Juan Díaz Canales. Material extra sin paginar.

¹¹² *Ibid.*

De la segunda apenas sabemos nada. Tan solo que se llamaba *Fausto* y que pudo ser el germen del desarrollo del mito en el cuarto álbum de la serie¹¹³.

En cambio, la primera de ellas, realizada en 1992, *Un lugar entre las sombras*, desarrollaba en doce páginas (y una más de portada) lo que acabaría siendo el primer álbum de la serie¹¹⁴. Se trataba de una historia en blanco y negro protagonizada por animales antropomorfos que narra la búsqueda por parte de Blacksad del asesino de Natalia Gifford, famosa bailarina y actriz, antiguo amor del detective. Al final, el gato terminaba a sangre fría con el homicida de Natalia. Era el paso de John hacia un mundo de sombras, en la conciencia y en la geografía urbana del universo *noir*. La historia acababa retomando las palabras del título: “Así que si queréis encontrarme, buscad en algún lugar donde las personas aún actúan como animales, donde la felicidad es un espejismo...un lugar entre las sombras”¹¹⁵.

El personaje protagonista aparecía ya bien perfilado (quizás a falta de pulir algunas aristas, cosa que se ha ido haciendo a lo largo de la serie). El lugar y el momento no estaban tan claros. Podríamos deducir que se trata de Estados Unidos pero no en qué década del siglo XX. Si quisiéramos llevarlo hacia los años cincuenta en que transcurre la serie, incurriríamos en el anacronismo de escuchar como tocan en el club *Cypher* “Time”, canción del álbum *The Dark Side of the Moon* de la banda británica Pink Floyd, publicado en 1973.

La fortuna quiso que Díaz Canales mostrara esta historieta a Guarnido y que en él se prendiera la llama que devolviera a Blacksad a las viñetas en trabajo compartido. Guarnido se dio cuenta de que Juan

tenía un potencial como escritor y guionista muy importante, además del de dibujante. Por entonces [la época de Lápiz Azul] ya empezamos a hablar de hacer, alguna vez, algo juntos. La idea no era ambiciosa, más bien hacer una historia corta por divertirnos, sin la idea de publicarlo¹¹⁶.

El tiempo fue pasando y hubo ideas para las historias cortas, pero no llegaron a buen puerto hasta que Díaz Canales propuso a Guarnido realizar un álbum juntos. La idea sonaba un poco a locura, sobre todo si hablamos de dos personas que se dedicaban

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Cfr. Infame & Co (2014)

¹¹⁵ Del *Blacksad* primitivo (por gentileza de Díaz Canales).

¹¹⁶ Vid. “Juanjo Guarnido: “siempre habrá un próximo Blacksad. Es una serie fabulosa. Tener una serie así, que se acople al mercado, es el sueño de todo autor de tebeos”. Disponible en <<http://www.unperiodistaenelbolsillo.com/?s=guarnido>>.

profesionalmente a una labor tan absorbente como la animación. La resistencia inicial de Guarnido cedió ante las razones de Díaz Canales. Y sin embargo... no acertaban con la tecla de la idea definitiva para un álbum (ya que al dibujante no le agradaban del todo las propuestas del guionista)¹¹⁷.

Todo cambió cuando Juanjo Guarnido, convencido de que había una nueva vida posible para el mundo de *Blacksad*, propuso a Juan Díaz Canales retomar el personaje a partir de la historieta corta de *Un lugar entre las sombras*, “por ser una excelente presentación del personaje y la lógica de la serie”¹¹⁸. Momento difícil, de reticencias de Díaz Canales, “probablemente debido a que en su plan inicial se imaginase en un futuro ejerciendo de autor completo con su criatura”¹¹⁹. Al final, aceptó y amplió el guion, “sin meter un ápice de broza”¹²⁰, en opinión de Guarnido, quien se encargó de aportar un tratamiento más realista en el dibujo y un trabajo excelso con el color. Aún a costa de traicionar el blanco y negro de las grandes series negras que ha dado el noveno arte, no hubo más remedio, mercado francés obliga, que pasar al color. Lejos de ser un lastre, el exquisito uso del color y de la iluminación se han convertido desde el principio en uno de los elementos más reconocibles (y alabados) de la serie.

El dibujante granadino se puso manos a la obra con el *storyboard* del primer álbum. No obstante, llegarían un par de años de parón a causa de la idea, ya se dijo, de perfeccionar la técnica con la tinta y acuarela. Superado el bache, llegaría el dossier, la firma con Dargaud y el año y medio de trabajo hasta llegar a noviembre de 2000, fecha en la que se publicaba *Blacksad. Quelque part entre les ombres*, obra primeriza de dos autores españoles, noveles en el medio, aunque llegados con el bagaje que dan diez años trabajando en la animación, un medio hermano.

3.3. El ciclo de los colores

Damos por hecho que *Blacksad* es una historieta adscrita al género negro. Si bien la serie ha ido desplazándose desde el *noir* canónico hacia tramas en las que lo que se

¹¹⁷ Entre ellas había un proyecto sobre el tema del ángel caído sobre el que Guarnido se permitió hacer un guiño a su guionista en la primera viñeta de la plancha 26 de *Blacksad. Un lugar entre las sombras*. En ella se puede observar la silueta de la estatua madrileña de Ricardo Bellver sobre el Ángel Caído en la visión subjetiva de *Blacksad* al despertar maltrecho de una paliza. Cfr. Díaz Canales y Guarnido (2006a).

¹¹⁸ Darías (2001b)

¹¹⁹ Argiz (2008)

¹²⁰ *Ibid.*

cuenta se aleja de lo que entendemos por clichés del género, aún queda un sustrato policiaco que da unidad al universo de los álbumes de *Blacksad*. “El género negro” – habla Díaz Canales–“es un buen vehículo para hablar de los conflictos sociales y no centrarse tan solo en aventurillas más o menos emocionantes”¹²¹.

Se trata de crear historietas que agranden el aspecto creativo y los temas a tratar. El género negro podría actuar como corsé y constreñir demasiado lo que se quiere contar. Las vueltas de tuerca al *noir*, las escapadas hacia otros terrenos narrativos son recursos eficientes del autor para evitar caer en las garras de la repetición de modelos archiconocidos para los lectores.

Pero, antes de proceder al análisis detallado de los diferentes elementos que conforman la originalidad de la serie de *Blacksad*, haremos un breve resumen argumental de los álbumes publicados, álbumes que respetan una continuidad temporal en la trayectoria vital del héroe. Somos conscientes del riesgo de disparar la cantidad de nombres y referencias, pero consideramos esencial conocer los álbumes de la serie para la correcta interpretación de los apartados que se abordarán en páginas posteriores.

¹²¹ Infame & Co (2014)

3.3.1. *Un lugar entre las sombras*

“*BLACKSAD NUNCA DUERME*”

(Juan Díaz Canales (en carta a Juanjo Guarnido)).

El núcleo argumental del primer álbum de *Blacksad* coincide punto por punto con aquella historia corta que creó Díaz Canales en 1992. En la Norteamérica de mediados del siglo XX, tras el asesinato de su antiguo amor, la estrella de cine Natalia Wilford¹²², el detective John Blacksad decide ponerse a investigar *motu proprio* para vengar la muerte de la persona con la que compartió la época más feliz de su vida.

Comienza interrogando a su viejo amigo, el boxeador Jake Ostiombe, quien le pone sobre la pista del último amante de Natalia, el guionista de cine, León Kronski. Las pesquisas de Blacksad le llevan a un callejón sin salida. El guionista está en paradero desconocido y hay un lagarto implicado en el asunto. Tras un encontronazo con él, Blacksad decide tirar del único hilo que le queda, una caja de cerillas del club *Cypher* encontrada en su registro (ilegal, por supuesto) de la vivienda de León. En el club, una rata le propone llevarle, previo pago, hasta el guionista. El roedor cumple con su parte y le muestra la tumba de León en el cementerio, aunque desaparece antes de que Blacksad caiga en una encerrona con matones profesionales que le piden que olvide el asunto de la Wilford. Como siempre se puede caer más bajo, John acaba dando con sus huesos en el calabozo, aunque sea para escuchar allí la propuesta del inspector Smirnov: si Blacksad acaba con el asesino, intocable para el inspector, este se encargará de cubrirle las espaldas. De vuelta al hogar, los acontecimientos se precipitan. Allí le espera el lagarto, quien quiere eliminar a Blacksad porque piensa que quiere chantajear, como él, al asesino de Natalia. Para su desgracia la rata del club *Cypher* lo mata en un tiroteo en que ella misma encontrará la muerte por los disparos en defensa propia de nuestro héroe. El lagarto moribundo dará a John el nombre del asesino: Ivo Statoc, el hombre más poderoso de la ciudad. El gato detective acude al despacho del empresario dispuesto a matarlo. Sus escrúpulos le impiden hacerlo en un principio, pero la mueca de satisfacción por su victoria de Statoc le hace apretar el gatillo, cometer un asesinato que Smirnov hará pasar por suicidio. Sin embargo, la consumación de la venganza no deja contentos ni al gato negro que ha matado a sangre fría ni al perro policía que se ha saltado la ley en busca de que se hiciera justicia.

Un lugar entre las sombras era el primer álbum que se publicaba de *Blacksad* y logró convencer de sus bondades a casi todos, a pesar de tener “una temática arriesgada como la de animales antropomorfos que pretenden ser serios y ofrecer una historia oscura que resulte creíble y atractiva para todo tipo de público”¹²³.

La parution du premier tome de *Blacksad*, en 2000, a marqué un renouveau dans la BD franco-belge- renouveau initié par dex auteurs...espagnols! Conçue par le duo Juanjo Guarnido et

¹²² Los nombres de los personajes de la historia corta sufrieron transformaciones en su paso al álbum (p. ej: la Natalia Gifford del *Blacksad* primitivo pasó a ser Natalia Wilford).

¹²³ González (2012:10)

Juan Diaz Canales, cette série [...] a en effet contribué à réconcilier la critique et le grand public, également séduits par son graphisme innovant et ses histoires à l'ambiance envoûtante¹²⁴.

La crítica de Julien Bisson, hecha en 2012, resulta, sin duda, un poco chocante, ya que *Blacksad* se publicó en un momento en el que los tebeos de factura clásica no eran precisamente bienvenidos entre los entendidos (y son muchos) del noveno arte en Francia. De todas formas, el tiempo (y la sucesión de premios, según se les otorgue mayor o menor peso en el criterio personal de cada uno) ha puesto a *Blacksad* en su lugar dentro de la historia del cómic.

Con el primer álbum también comenzarían a observarse ciertos tics en la crítica, repetidos desde entonces. Algunos relacionados con un guion con historias “archiconocidas” que no les acaba de convencer del todo¹²⁵ y otros que tienen que ver con la deuda de la serie con el mundo Disney por el hecho de que Juanjo trabajara allí hasta 2003¹²⁶.

Aunque el guion de *Blacksad* es excelente, lo más sorprendente son sus ilustraciones. Juanjo Guarnido, un exanimador de Disney y dibujante de storyboards, ha asimilado todo lo que aprendió sobre el estilo visual del estudio y lo ha aplicado a los bajos fondos de Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Mickey Spillane¹²⁷.

Frente a esta opinión, mantenida, como veremos, hasta la saciedad, la reflexión de Diego Cuevas para el monográfico dedicado a los cómics de la revista *Jot Down* en 2014 debería aportar una dosis de cordura:

Sería bastante cómodo decir que Blacksad es lo que ocurriría si a Disney le brotase pelo en la entrepierna, decidiera calzarse un buen sombrero, regalarse un memorable copazo en algún antro de pianistas virtuosos arrojados por fatales mujeres y en general optase por saltar de cabeza a la piscina del género negro. Sería bastante cómodo, pero también sería quedarse bastante corto. En el fondo, esto no es Disney¹²⁸.

Cordura, cierto es, mezclada con cierto fervor indisimulado hacia la serie:

¹²⁴ Bisson (2012:68)

¹²⁵ “L’album souffrait toutefois d’un scénario sans surprise, accroché à une trame de polar Somme toute assez convenue”. *Ibid.*

¹²⁶ “Biberonné aux studios d’animation Disney (...), le dessinateur andalou transpose tout ce qu’il y a appris dans un univers digne de Raymond Chandler et de Chester Himes”. *Ibid.*

¹²⁷ Gravett (2012:730)

¹²⁸ Cuevas (2014:192)

Es una perversión de uñas, pelaje, dientes y garras que en lugar de desmarcarse del género al que admira consigue abrazarlo con mucha más fuerza. [...] Hay viñetas para enmarcar y cubrir paredes, hay líneas del guion para tatuarse¹²⁹.

3.3.2. *Arctic-Nation*

To be young, gifted and black.

(Nina Simone)

John Blacksad acude a las afueras de la ciudad, a los *suburbs*, a la localidad de The Line, antaño próspera y hoy sumida en la depresión y el conflicto racial. Kayleigh, una de las alumnas de Miss Grey ha desaparecido y la policía, de momento, lo único que ha hecho es atribuir sus secuestro a la banda de los Black-Claws, animales de pelaje negro enfrentados a los poderosos animales de pelaje blanco, dueños del barrio. El color del pelo de Blacksad le hará meterse pronto en problemas y será llevado a presencia del jefe de policía Karup, a la sazón, un oso polar, quien le hará saber que no es bienvenido en The Line, algo que también le dejarán claro los Black-Claws, quienes niegan haber secuestrado a la pequeña Kayleigh. Así las cosas, John decide entrevistarse con Oldsmill, el hombre más influyente de la localidad, mientras que su amigo periodista, Weekly, se encarga de vigilar la casa de Karup. La tarea del periodista da sus frutos y descubre la infidelidad de Jezabel, la esposa de Karup con la mano derecha del jefe de policía –jefe sobre el que empiezan a circular rumores sobre pederastia– y la reunión de la esposa con Dinah, la madre de Kayleigh. Blacksad quiere hablar con Dinah, pero llega demasiado tarde. Alguien la ha asesinado. John acude a la iglesia a insinuar ambas cosas, adulterio y pederastia, a Karup y consigue que los personajes de la trama comiencen a mover sus fichas con la convocatoria de una reunión de la sociedad racista de *Arctic-Nation* en la fábrica de aviones abandonada. El zorro ártico, Huk, el amante de la esposa infiel, aprovecha los rumores sobre Karup para hacerle responsable de la muerte de la niña (con una falsa prueba) y provocar la rebelión de los encapuchados contra su jefe, quien morirá ahorcado. El siguiente en la lista debería ser Weekly, pero Blacksad logra salvarlo *in extremis* provocando un incendio del que por suerte, y gracias a Cotten, una urraca moribunda, logra salvar a la niña desaparecida. Cuando John va a aclarar las cosas con Huk, se lo encuentra muerto. Serán las fotos que sacó Weekly a la esposa de Karup las que le den la clave de las muertes. Karup tuvo una esposa de pelaje negro, pero la abandonó embarazada para poder prosperar en el ambiente blanco de The Line. La mujer dio a luz a dos hijas que decidieron vengarse de su padre. La hija de aspecto blanco llegaría a ser la nueva señora de Karup, con la promesa de que no la tocara y con el fin de acallar las sospechas de su predilección por los niños y Dinah, su otra hija, fingiría el secuestro de Kayleigh para inculpar a su propio padre. Pero Huk tuvo miedo de que Dinah se fuera de la lengua y la asesinó y Jezabel, hija y viuda de Karup, vengó la muerte de su hermana (y de su madre) asesinando al zorro Huk.

¹²⁹ *Ibid.*

Arctic-Nation era la continuación de una serie que había puesto el listón muy alto, pero los autores supieron confirmar sus dotes en el guion y en el dibujo en una historia original que se salía del camino ya trillado en la primera entrega, por lo que conseguía no repetirse, evitaba “heureusement ce piège” y se elevaba “à des hauteurs nouvelles”¹³⁰. O dicho de otra forma:

elevaba el ecosistema creado siguiendo la norma de *más grande, más glorioso y más espectacular* [...] logrando un resultado tan redondo que a día de hoy es posiblemente la mejor de las entregas de la serie¹³¹.

Y no es Cuevas el único en pensarlo. La revista francesa *Lire* incluyó a *Arctic-Nation* en el número cuarenta y cinco de entre “*les 50 BD incontournables*” de “un siècle de BD”. Su puesto en el Olimpo se alcanza porque

Canales insuffle de l’émotion et de l’humour à son récit, sans jamais sombrer dans les clichés et le moralisme nigaud. Quant au dessin de Guarnido, c’est simple, il semble à tout moment friser la perfection¹³².

3.3.3. *Alma roja*

I spy the chance to change the world, to change your world.

(Pulp)

Blacksad trabaja de guardaespaldas en Las Vegas, adonde acude para cumplir una promesa (hecha al final de *Arctic-Nation*). En un viaje con su jefe a Nueva York decide ir a una conferencia del científico Otto Lieber en la fundación del hacendado Samuel Gotfield. El padre de Otto había luchado contra la miseria en el barrio de John y este quiere acercarse a saludar al científico tras su intervención, cosa que consigue, no sin cierta oposición por parte de Alma Mayer, escritora amiga de Lieber. Otto presenta a Blacksad a Alma y a su pareja, Gotfield, quien invita a nuestro protagonista a una fiesta en su casa de la costa. Allí se encuentran los “Doce Apóstoles”, intelectuales de izquierdas bajo la protección de Gotfield, quien, borracho, casi acaba ahogado en el mar. Lo salvan entre Blacksad y el médico Otero, al que Lieber acaba cediendo su sombrero para que no atrape una pulmonía tras salir del agua. Esa misma noche, Otero es asesinado. Alma transmite a Blacksad su preocupación por si hubiera alguien con intenciones de acabar con los “Doce Apóstoles” y el gato visita al pintor ruso Litvak, miembro de los “Doce Apóstoles” y amigo íntimo de Otero, que le devuelve el sombrero de Lieber. La prenda hace caer a Blacksad en la cuenta de que

¹³⁰ Bisson (2012:68)

¹³¹ Cuevas (2014:192)

¹³² Bisson, *Ibíd.*

el verdadero objetivo del asesino era su amigo, no Otero. John decide vigilar a Otto. Descubre que se reúne en secreto con Litvak y evita que muera en un atentado. Detrás está el químico Laszlo Herl, otro de los “Doce Apóstoles”, de origen judío, que quería la muerte de Lieber por haber colaborado este activamente con los nazis. Entre tanto, la caza de brujas del senador Gallo ha comenzado. El senador sabe utilizar la paranoia ante la amenaza nuclear de Gotfield para que revele los nombres de los rojos antipatriotas de los “Doce Apóstoles”. Blacksad logra salvar a Alma y se refugia con ella en el piso de Weekly. El FBI busca a Lieber para detenerlo, pero matan sin querer a Litvak en el interrogatorio para saber el paradero del científico. Blacksad encuentra a Otto en el acuario que construyó su padre y este le confiesa que ha estado pasando secretos a los rusos sobre la bomba H por medio de Litvak. El detective llega al estudio de Litvak, descubre su cadáver, deduce que Litvak va a pasar la información a los rusos ocultándola en su cuadro “Alma roja” y consigue evitarlo. Cuando está a punto de salir hacia un encuentro romántico con Alma en las cataratas del Niágara, él mismo es detenido y consigue salvar el pellejo porque descubre que el senador Gallo está al frente del “Proyecto Noé” para salvar a unos cuantos escogidos, afines al senador, en caso de un ataque nuclear. Sale en libertad y consigue que se finja el suicidio del profesor Lieber, aunque pierda por ello la oportunidad de ser feliz junto a Alma Mayer.

En *Alma roja* se operaban, en opinión del crítico Álvaro Pons, dos cambios frente a los tomos precedentes. El primero de ellos en el dibujo de Guarnido “menos trabajado y más fresco, con trazos más rápidos y bruscos, menos académico si se quiere”¹³³. Y el segundo, en la propuesta del guionista de profundizar en el contexto espacio-temporal de la serie.

La elección de Díaz Canales y Guarnido es acertada (al imbricar mucho más al personaje con la historia real), pero necesita todavía de ajuste, evitando acumular demasiadas ideas que, fácilmente, hubieran dado para una saga de tres o cuatro álbumes. En cualquier caso, la lectura es agradable y permite pasar un buen rato¹³⁴

3.3.4. *El infierno, el silencio*

No basta con oír la música; además, hay que verla.

(Igor Stravinski)

Weekly consigue a Blacksad un trabajo en Nueva Orleans. Se trata de encontrar al pianista Sebastian “Little Hand” Fletcher, adicto a la heroína, que ha abandonado a su mujer embarazada. El

¹³³ Pons (2006)

¹³⁴ Ibid.

encargo se lo hace Fausto LaChapelle, el anciano y enfermo propietario de una discográfica de la ciudad, que prescindir de los servicios del anterior investigador, el hipopótamo Ted Leeman. Blacksad consigue averiguar que le han pasado heroína adulterada a Fletcher y hablar con Bill Lenoir, un antiguo compañero del cuarteto musical de juventud del pianista. También conoce a Thomas, el hijo de Fausto, quien le pide que deje el caso. John persiste en su búsqueda de Sebastian del que sabe que dará un concierto esa noche, pero en una visita a Fausto le drogan y está a punto de morir ahogado cuando, en plena lucha con Leeman, le hace efecto la droga. Le saca del agua un personaje misterioso y marcha raudo hacia casa de Fausto. Sebastian ha comenzado ya su concierto en el que introducirá una nueva canción. Mientras, Blacksad, que sabe que han asesinado a uno de los miembros del antiguo cuarteto, encuentra a Lenoir antes de que Leeman intente matarlo. Leeman confiesa que tenía el encargo de Fausto de liquidar al cuarteto, pero que ha descubierto un secreto que vale más que eso. Leeman muere a manos de Lenoir y Blacksad parte hacia la mansión de LaChapelle, donde el anciano moribundo le cuenta lo que dice la nueva canción de Sebastian (con letra de Lenoir). En ella se desvela que Fausto es en realidad Dupré, un tipo sin escrúpulos que vendió un fármaco, “Life Everlasting”, que provocó que los niños nacieran con malformaciones físicas, entre ellos, el cuarteto de amigos músicos. Uno de ellos, Junior Harper, comenzó a chantajear a LaChapelle y ahí fue cuando la vieja cabra decidió eliminar a los únicos que conocían el secreto para poder dedicar lo que queda de su fortuna a investigar sobre la rara enfermedad hereditaria que padece y que no quiere que acabe también con su hijo. Weekly irrumpe en la casa porque ha averiguado dónde tocará Sebastian esa noche. Blacksad llega a la carrera al local para encontrar el cadáver de Fletcher en el baño. La historia acaba con un rayo de esperanza porque Thomas, el hijo de Fausto, está dispuesto a ser un buen padre de la criatura que acaba de dar a luz Hannah, la viuda de Sebastian Fletcher.

El lapso temporal entre la publicación de *Alma roja* y *El infierno, el silencio* fue amplio, pero el cuarto álbum ofreció a cambio a los lectores, según la revista *Jot Down*:

el guion con la estructura más compleja de la serie [...] Una revisión de *Un lugar entre las sombras*, más madura, con más recursos, con más perspectiva, enriquecido con más matices [...] invocando el espíritu del celebrado debut que convirtió a *Blacksad* en una serie referente¹³⁵.

3.3.5. *Amarillo*

*I drew a line,
I drew a line for you,
what a thing to do,
and it was all yellow.*

(Coldplay)

¹³⁵ Ayala (2011)

Blacksad acompaña a Weekly al aeropuerto de Nueva Orleans y decide quedarse a buscarse un trabajo que le aleje de tanta desgracia. Por casualidad, gracias a una buena acción al salir a la calle, recibe el encargo de llevar un coche hasta Tulsa. Al llegar a dicha localidad, dos jóvenes *beats* le roban el vehículo y comienza una persecución, trufada de incidentes, sobre todo después de que el león Chad, uno de los ladrones, asesine a su compañero de viaje, el poeta Greenberg, y oculte su cadáver en el maletero del coche, donde está la documentación de John. Se abre así también un caso para que investiguen los mismos agentes del FBI, el puma y el coyote, que ya salieran en las páginas de *Alma Roja*. Mientras, John conoce a Neal, abogado y representante literario de Chad, a quien esperaba para recibir su nueva novela, de modo que ambos se unen en la búsqueda del león, quien acaba de incorporarse a un circo. Pero no es el único que se esconde en el circo. Luanne, la gata siamesa ayudante del lanzador de cuchillos, tampoco es quien dice ser y Chad se ve envuelto en el asesinato de un miembro del circo que quería aprovecharse de su posición de poder al conocer el secreto de la gata. En el circo se encuentran Blacksad y Neal con los agentes del FBI, mientras que Chad, salvado de la muerte por Luanne/Eva, intenta huir con esta en un tren a Chicago. Pero uno de los dueños de un circo acuciado por los problemas económicos conoce también el secreto de la gata, rica heredera huida a los catorce años de casa, e intenta matar a Chad y a Blacksad, aunque, al final, quien se precipite desde el tren sea él.

Llegados a Chicago, Chad vuelve a provocar la desgracia y Neal es atropellado por un autobús. Blacksad va a entregarse a los agentes del FBI para que Chad y Eva puedan empezar de cero, pero Chad se le adelanta y confiesa la muerte de Greenberg a los agentes. La última entrega de *Blacksad* finaliza con la vuelta del protagonista a Nueva York mientras alguien encuentra en la estación de autobuses de Chicago el manuscrito de la novela de Chad.

Amarillo es un punto y aparte, que no final, en las aventuras de John Blacksad. Lo que de verdad importa es que, tras cinco álbumes, se mantiene el nivel de una serie que fuerza al máximo el concepto mismo de tebeo *noir*. Aunque se aborden temas variados, temas duros, “Díaz Canales los aborda con el descaro de su héroe y convierte a *Blacksad* en una de las obras más importantes surgidas en el cómic europeo contemporáneo”¹³⁶ que continúa “d’interroger avec habileté les démons de l’Amérique”¹³⁷.

¹³⁶ Gravett (2012:730)

¹³⁷ Bisson (2012:68)

3.4. Historias breves

Además de los álbumes, John Blacksad ha sido protagonista de dos historias breves, de dos páginas cada una: “Como el perro y el gato” y “Escupir al cielo”. Ambas fueron publicadas originariamente en la mítica revista francesa de cómic: *Pilote*. “Comme chien et chat” en el especial de verano de 2003 y “Cracher au ciel” en el especial de navidad de 2004. Los lectores españoles tuvieron la oportunidad de leerlas en nuestro idioma en la revista *Dos veces breve*: la primera, en el número dos de la revista, de 2004, dedicado a Granada, la patria chica de Guarnido, y la segunda, en el número once, de 2007, dedicado a los autores españoles que trabajaban para el mercado francés. De todos modos, ambas han sido rescatadas como material extra para la edición integral de *Blacksad* editada por Norma a finales de 2014.

En “Como el perro y el gato”, Blacksad sale de un hotel, posiblemente después de hablar con un cliente y hace un repaso desencantado de los tipos humanos que conviven en ese microcosmos. La calle tampoco le ofrece consuelo con escenas de disputas y de burlas. Entonces, entra en una cafetería y sabe que, para pasar el trago, le espera allí un café... y un amigo: Smirnov, el comisario pastor alemán que demuestra que es posible desmentir la frase hecha que da título a la historietita.

En “Escupir al cielo” Blacksad nos habla de una curiosa teoría que oyó por televisión en la que se puede clasificar a la gente según los modos de escupir. Mientras está explicándola, se lleva a su despacho a una gallina, una antigua clienta, que estaba discutiendo con un policía porque no le quería ayudar a detener al hombre que mató a sus dos hijos. La gallina le pide a Blacksad que le ayude, pero este le dice que no puede hacer nada contra un hombre tan poderoso. Antes de irse, el ave le entrega al detective la foto del asesino, por si cambia de opinión. Blacksad la clava en su corcho y descubrimos que se trata del célebre poster de reclutamiento del Tío Sam (en el que los autores han cambiado el rostro humano del original por el del gran icono animal norteamericano del águila calva).

Así mismo, existe otra historia corta, esta vez de una página, que no fue recopilada en el integral arriba nombrado. Inédita en España, se publicó en el número 3.872 de la otra de las grandes publicaciones infantiles-juveniles de la historietita en Francia: *Spirou*.

Es un *crossover* de final metafictivo en el que aparecen Spirou y Fantasio, los protagonistas de la cabecera de la revista, con otros personajes dibujados por Guarnido: Blacksad, de sobra conocido, y Hazel, la bebé hada protagonista de la serie *Brujeando*. Fantasio, el amigo reportero de Spirou, busca una noticia en una casa encantada. Se topa con un gato detective, nuestro Blacksad, así que sale huyendo. John está allí con Weekly persiguiendo a unos falsificadores. Cuando comienza la pelea entre los falsificadores y Blacksad, ayudado por Spirou (mientras Fantasio toma fotos), unos dedos atrapan a Weekly y descubrimos en la viñeta final que todo ha sido cosa de Hazel, quien ha estado jugando con unas tijeras y varios tebeos que hay tirados por el suelo.

4. GENEALOGÍAS

Juan Díaz Canales, el guionista de *Blacksad*, lo tuvo claro desde un principio: “La premisa básica de la serie siempre fue la de una obra de género negro con animales antropomórficos”¹³⁸. Y ha sido la mezcla de estos dos ingredientes la que ha conseguido captar la atención del público lector, ya que “se obtiene un juego de contrastes muy rico. Por un lado, un género muy actual, el policiaco, que no tiene ni un siglo de historia. Por otro, las fábulas, tan antiguas como los hombres”¹³⁹.

Como dice Neal Adams en el prólogo a la edición norteamericana de *Amarillo* (en la que ejerce además como traductor): “It was “Disney” and Humphrey Bogart, color film noir, and animal...*humans!*”¹⁴⁰.

Las dos tradiciones, tanto la *noir* como la de los *funny animals*, son vastísimas en el universo del noveno arte, con una presencia constante desde los comienzos. Pretender abarcar todas las referencias sería una empresa titánica más cercana al enciclopedismo que a un trabajo centrado en la figura de John Blacksad. Lo que sí está en nuestras manos es acotar el terreno, dibujar la trayectoria de ambos géneros y rellenar los huecos en un árbol genealógico en el que enraizar las historias de nuestro detective.

Con todo, sería preciso apuntar que mientras la adscripción de *Blacksad* al género *animalier* es ciertamente difícil de rebatir, no ha ocurrido lo mismo con la filiación al género *noir* de los episodios de la serie, una vez que hizo su presentación con *Un lugar entre las sombras* –aventura que se movía dentro de un género negro clásico y canónico–.

¹³⁸ Spinaro y Azpitarte (2014:11)

¹³⁹ Díaz Canales y Guarnido (2002:5)

¹⁴⁰ Adams (2014)

Guarnido ha tenido que defender en más de una ocasión el pedigrí *noir* de la serie. Le ocurrió con las insinuaciones sobre el paso de *Blacksad* hacia una dimensión política en el segundo tomo, *Arctic-Nation*, del que dijo que seguía siendo *polar* porque “c’était en gestation, tout comme l’envie de raconter des histoires plus longues et plus adultes”¹⁴¹. Y, de nuevo, ha tenido que aclarar que *Amarillo*, además de un viaje iniciático disfrazado de *road movie*, mantiene una trama que “n’échappe, sauf à sa surface, à aucun des codes essentiels au roman policier”¹⁴².

Juan Díaz Canales, por su parte, se desentiende un tanto de las disquisiciones teóricas en torno a tal o cual etiqueta y mantiene una postura más flexible sobre el lugar donde situar a su criatura:

“El nuevo *polar animalier*” es una etiqueta que nos viene bien a todos, a los editores y a los propios autores. *Blacksad* tiene mucho de género negro y en origen es género negro, pero a medida que vas desarrollando la serie se te queda un poco constreñido.

Prefiero buscar temas que me agranden el aspecto creativo y los temas a tratar. Por ejemplo, en *Alma roja* te vas deslizado hacia las películas de espías, pero a mí también me interesa desarrollar ese universo de los años cincuenta con la “caza de brujas”. ¿Que me salgo un poco de los límites? A mí no me importa.

El límite para nosotros es que ese universo de *Blacksad* sea reconocible. Que tú digas: “Es una aventura de *Blacksad*”. Para *Amarillo*, la última aventura, me leí *En el camino*, y me gustó y me dije: “¿Por qué no? ¿Me voy a limitar a que sea otra aventura en la misma ciudad con los mismos personajes?”¹⁴³.

Puede que el autor lleve razón, y no debemos cerrarnos de modo dogmático sobre lo que puede catalogarse como *noir* o no. Tal vez la postura más inteligente sea la del crítico cinematográfico Carlos Boyero:

Una cinta sobre la vida nocturna de la ciudad no es necesariamente cine negro, y un filme de cine negro no tiene por qué girar en torno a la delincuencia y la corrupción. El cine negro se define más por el tono que por el género¹⁴⁴.

¹⁴¹ Bosser (2008:28)

¹⁴² Díaz Canales y Guarnido (2014c) “Cuando el escenario se traslada al paisaje rural, como en *Retorno al pasado* (1947), *La casa de las sombras* (1952), *Storm Fear* (1956) o *Nightfall* (1957), el idílico contraste con la corrupción urbana puede convertirse tanto en un refugio como en el escenario de un crimen” (Duncan (2004:19)).

¹⁴³ Entrevista personal con Juan Díaz Canales (17 de mayo de 2014).

¹⁴⁴ Boyero (2014)

4.1. Un cómic *noir*

Blacksad pertenece, aunque sea con matices, al género negro, un género en la encrucijada entre tres medios de expresión artística: la historieta, la literatura y el cine.

Fue el crítico francés Nino Frank el que crearía en 1946 el término *film noir* para referirse a un tipo de películas norteamericanas que adaptaban a la pantalla los títulos que se llevaban publicando desde el año anterior en la *série noire*, de portadas negras, en la editorial Gallimard. En realidad, los franceses estaban recibiendo de vuelta a los herederos del naturalismo de Zola, a aquellos que en la revista *Black Mask*, una publicación barata en papel de ínfima calidad¹⁴⁵, se especializaron “en relatos turbios y de amores efímeros, en novelitas por entregas que irradiaban el alboroto del psicoanálisis, al que añadían algunas gotas de sadismo y masoquismo”¹⁴⁶. En nómina de la revista estuvieron los dos escritores principales de la edad dorada del género: Samuel Dashiell Hammett (de 1923 a 1930) y Raymond Chandler (de 1933 a 1936). Ellos fueron los responsables de cambiar las reglas del juego de la novela policiaca, los creadores de un nuevo tipo de detective, el *hard-boiled*, “duro de pelar”, el protagonista absoluto del género negro.

Antes de analizar con detenimiento el modelo del que surge John Blacksad, nos fijaremos en el caso de Hammett como representante absoluto del trasvase entre medios de lo *noir*. El autor trabajó, como Chandler, de guionista para los estudios de Hollywood y fue también el responsable en 1934 de los guiones de una tira diaria, *Agent Secret X-9*, que narraba las andanzas de un defensor de la ley que perseguía a los gánsteres después de que estos hubieran asesinado a su mujer y su hijo. El dibujante de la tira era Alex Raymond, uno de los grandes del cómic, creador de *Flash Gordon* y de otra de las tiras más conocidas del género policiaco, *Rip Kirby*, nacida en 1946 para contar las aventuras de un *bon vivant* detective privado neoyorquino.

La unión de los talentos de Hammett y Raymond en *Agent Secret X-9* no fue casual. Obedeció al interés del *King Feature Syndicate* de Hearst de contrarrestar la popularidad desbordante del primer detective del cómic: *Dick Tracy*¹⁴⁷. No es que hasta

¹⁴⁵ De ahí el nombre despectivo de *pulp magazines* para este tipo de publicaciones creadas en los EE. UU. a mediados del XIX. Se imprimían en un papel elaborado a partir de *pulp*: pasta de madera en inglés.

¹⁴⁶ Garci (2013:60-62)

¹⁴⁷ El nombre del detective es en realidad un juego de palabras. *Dick*, además de ser el hipocorístico de Richard, era la manera coloquial de llamar a los *detectives*. *Tracy* por su parte remite al verbo inglés *trace*,

entonces no hubieran existido tiras sobre detectives o agentes de la ley, pero estas habían sido predominantemente de carácter humorístico¹⁴⁸.

La tira de Dick Tracy, creada por Chester Gould, comenzó a publicarse el 4 de octubre de 1931 y su éxito llevó a que se prolongara a lo largo de cuarenta años y que contara con adaptaciones al cine o a los videojuegos. *Dick Tracy*, como bien apunta Trabado Cabado (2011:248-250), es una pieza fundamental para seguir la figura del detective en el cómic, bien por ser la primera en incorporar la historia familiar como una trama más dentro de las aventuras del protagonista –algo que no era exclusivo de la novela negra ni del detective *hard-boiled*, pero que encajaba en la tradición de las tiras de periódico que triunfaban por aquel entonces (*Gasoline Alley*)–, o, lo que es más importante, por fijar el estereotipo gráfico del detective.

Sin embargo, para el verdadero salto cualitativo en el mundo del cómic hacia la figura del detective privado tal como se presentaba en las novelas de Hammett y Chandler, hubo que esperar a los setenta, década en que comenzarían a publicarse en las revistas italianas *Linus* y *Alterlinus* los episodios protagonizados por Alack Sinner, personaje creado por el escritor Carlos Sampayo y el dibujante José Muñoz. Sinner era un antiguo policía de Nueva York metido a detective (aunque luego cambiara de profesión), que viajaba y envejecía a lo largo de la serie (1975-2006). Los autores se volcaron en el género negro porque era un soporte para la denuncia de las heridas de la sociedad, aunque en esos momentos, no como ahora, “estaba encontrando su camino en la historieta”¹⁴⁹. *Alack Sinner*, además, suponía también un cambio en el formato. No se trataba de una tira de periódico, sino de una historieta pensada para ser publicada por entregas en una revista, con la posibilidad de ser recopilada más adelante como álbum.

Fue mayúscula nuestra sorpresa cuando descubrimos que había un tándem [...] empeñado en una apuesta muy parecida a la nuestra: los descomunales José Muñoz y Sampayo. Nos habían precedido en el tiempo, aunque lo ignorábamos, pero su obra y la nuestra llegaron al lector español casi al unísono¹⁵⁰.

rastrear. Las historias del detective consistían fundamentalmente en perseguir a una peculiar galería de criminales.

¹⁴⁸ Cfr. Jiménez Varea (2002)

¹⁴⁹ Yexus (2014:12)

¹⁵⁰ El Cubri (2004)

Felipe Hernández Cava, guionista, y los dibujantes Pedro Arjona y Saturio Alonso, los integrantes de El Cubri¹⁵¹, hablaban así del trabajo del dúo argentino con los que llegarían a compartir premio de la editorial Toutain en 1984: mejor cómic nacional para *Cadáveres de permiso*, de El Cubri, y mejor cómic internacional para *Alack Sinner*.

La obra de El Cubri estaba protagonizada por un detective estadounidense, Peter Parovic, deudor de la tradición clásica del género negro. Aunque los autores fueran conocidos por escribir historietas de compromiso político, patente en obras como *El que parte y reparte se queda con la mejor parte* (1975), El Cubri publicaría otra joya *noir*. Se trata de *Sombras*, una serie de historias cortas de cuatro páginas que “surgió, a partes iguales, del interés por explorar los instantes más codificados de ese género y del amor por una narrativa que tantas alegrías nos regaló generosamente”¹⁵².

Alack Sinner había dado el pistoletazo de salida a la renovación del género. Publicado en primer lugar en Italia, fue la inspiración directa para un joven Vittorio Giardino que se lanzó a crear su propia serie policiaca: *Sam Pezzo* (1979), ambientada esta vez en su Bolonia natal y protagonizada por un detective que recordaba mucho en sus rasgos al autor.

En Francia, mientras, se estaba produciendo la renovación literaria del género negro con la llegada del *néo-polar*. Este tuvo su plasmación en las viñetas con *Griffu* (1978), con guion de Jean-Patrick Manchette, uno de los impulsores del *néo-polar*, y dibujo de Jacques Tardi –un dibujante más conocido hasta entonces por su obsesión con la I Guerra Mundial o por el éxito de su folletinesca serie de *Las extraordinarias aventuras de Adèle Blanc-Sec* (1976-2007)–. En *Griffu*, Tardi “imita a los clásicos de la novela negra y el cine americanos porque en ellos ve algo de la dignidad que las gentes de su generación comenzaba a perder mientras ganaban el respeto del *establishment* y se acercaban al oropel del poder”¹⁵³.

¹⁵¹¹⁵¹ El origen del nombre remite a la admiración de los integrantes de El Cubri por el cine del director Stanley Kubrick.

¹⁵² El Cubri (2004). En España, la figura del detective nació con la figura de Roberto Alcázar, un héroe viajero. La fascinación por la cultura norteamericana desde comienzos de los cincuenta hizo que prosperaran las series con protagonistas estadounidenses (o ingleses, como el *Inspector Dan*), entre las que destacaron las *Aventuras del FBI*. El realismo comenzó a dibujarse en series como *Dr. Niebla*, *Ángel audaz* o *Cuto*, y acabó fructificando en un modelo más cercano al modelo *hard-boiled* con un detective del futuro, *Bogey* de Sánchez y Segura. Cfr. Vázquez de Parga (1981:15). Con el *boom* del cómic adulto de los ochenta habría hueco para detectives como el Feijóo de Seguí, el Sam Balluga de Andreu Martín y Mariel o ese travesti, *Anarcoma*, mitad Bogart, mitad Bacall, que se movía por la Barcelona más canalla.

¹⁵³ De la Calle (2007:182)

Tardi ha continuado dibujando con guiones de autores *noir* y ha realizado adaptaciones de novelas del género. De hecho, su serie más recordada dentro de la temática policiaca es la dedicada a adaptar los libros de Léo Malet protagonizados por Nestor Burma, el primer detective *hard-boiled* francés. Creado en 1942, Burma realiza sus pesquisas en un *arrondissement* –distrito de la capital francesa– diferente en cada una de sus novelas¹⁵⁴.

En John Blacksad hay pedazos de Alack Sinner, Peter Parovic y Nestor Burma. Eran los detectives que Juan Díaz Canales leía en las revistas que coleccionaba su hermano, y los que han configurado (junto al cine y la literatura) la personalidad del detective felino.

John Blacksad, pese a ser detective norteamericano, tienen un origen centrado en el cómic europeo. El tebeo *noir* estadounidense viviría un tiempo de cambios en los ochenta, iniciado en 1986 desde el mundo de los superhéroes, con dos obras fundamentales como *Watchmen*, de Moore y Gibbons, y *Batman: el regreso del Caballero Oscuro*, de Frank Miller –autor asimismo de una monumental serie *noir* como *Sin City* (1991-1999)–.

La salud del cómic *noir* norteamericano en la actualidad es envidiable gracias a la calidad de series como *Parker*, adaptación de las novelas de Richard Stark por parte de Darwyn Cooke, o a la magnífica *Criminal*, de Brubaker y Philips¹⁵⁵. El tebeo franco-belga no le queda a la zaga con obras que mezclan el género negro con la historia de los años cuarenta como *Érase una vez en Francia* (2007-2012), de Nury y Vallée. El mismo guionista, Fabien Nury, junto a Bruno en el dibujo, ha creado una serie, *Tyler Cross* (2013-), sobre las aventuras de un gánster en los EE.UU. de los años cincuenta, la misma década en la que tienen lugar los episodios de *Blacksad*.

La década vuelve a estar de moda como demuestra la estética del *Adam Clarks* (2014), de Lapone, o la *Lady Killer* (2015), de Joëlle Jones y Jamie S. Rich (ambientada ya a comienzos de los sesenta). Esta última es una serie ya acabada en formato *comic book* en la que la protagonista es una mujer (asesina a sueldo), algo no habitual en el

¹⁵⁴ La serie de Burma tiene un gran éxito en el país vecino. El personaje se ha adaptado, además de a las viñetas, al cine, a la televisión y al teatro. Tardi realizó cinco álbumes sobre Nestor Burma, uno de ellos, *Una resaca de cuidado* (1990), con guion propio. La serie ha sido continuada respetando el estilo gráfico fijado por Tardi por Emmanuel Moynot, quien lleva ya cuatro títulos publicados (el último en 2013).

¹⁵⁵ Vid. PALMER, Óscar, “La escena del crimen. Nuevas aproximaciones al género negro norteamericano”, en García (2013a:201-227).

terreno de la historieta¹⁵⁶, pero con predicamento en los últimos años con detectives tanto en el cómic francés con la Sally Sallinger de Anthony Pastor, como en el norteamericano con la Dexter Parios de Rucka y Southworth.

Hasta aquí llega el recuento de héroes que forjaron la personalidad de Blacksad como personaje de un género que sigue buscando una definición que contente a todos. Un género del que dice James Ellroy, uno de sus grandes cultivadores: “it was garish enough to be laughed off as unreal and just pathetic enough to be recognizably human”¹⁵⁷. Un género que es una forma de exorcismo en cuyas páginas el escritor descarga sus propios miedos y, por ende, los de la sociedad en la que le ha tocado vivir¹⁵⁸. Pero siempre sin olvidar que

it provides entertainment in a lively and usually superficial sense. One does not expect profound thought or long sections without action in a suspense story. But the beauty of the suspense genre is that a writer can write profound thoughts and have some sections without physical action if he wishes to, because the framework is an essentially lively story¹⁵⁹.

Entertainment y una cierta concepción de juego en el que el lector intenta descubrir al culpable con los datos que se le proporcionan, por más que, como reflexiona Enrique Rodríguez, el protagonista de *Yo, asesino* (2014) de Altarriba y Keko, los buenos no siempre atrapan a los malos:

Me lo repito una y otra vez... La mayor parte de los crímenes no se resuelven... Las estadísticas de éxitos policiales están infladas para desalentar al delincuente... Atrapan al asesino pasional, pero casi nunca al que lo planea y ejecuta con limpieza... La ficción también alimenta la leyenda de la eficacia policial... En novelas y películas el criminal es siempre castigado... Pero eso no obedece a la realidad sino a una voluntad moralizante o, simplemente, a nuestra necesidad de encontrar explicaciones, de cerrar las historias...¹⁶⁰

¹⁵⁶ La pionera como detective *hard-boiled* sería la Ms. Tree, esa especie de Mike Hammer en mujer, creada en 1981 por Max Allan Collins y Terry Beatty.

¹⁵⁷ Ellroy y Penzler (2010:7)

¹⁵⁸ García Rojas (2014:3)

¹⁵⁹ Highsmith (1990:3)

¹⁶⁰ Altarriba y Keko (2014:71-72)

4.1.1. El compromiso

A los autores de *Blacksad*, es innegable, les atrae el género negro. Lo importante es descubrir por qué motivos. En este sentido, la línea imaginaria que une todos los ejemplos mencionados una y otra vez, entrevista tras entrevista, por Juan Díaz Canales, es una cierta dimensión ética y comprometida con la realidad que subyace a todas las grandes obras del género.

Algunos de mis referentes, es decir, esas historias con las que disfrutaba a lo grande como espectador, eran, por ejemplo, las películas de Humphrey Bogart (*Tener y no tener*, *Casablanca*, *El sueño eterno...*), las novelas de Raymond Chandler y Dashiell Hammett o los cómics de *Alack Sinner* de Muñoz y Sampayo, y de uno de los guionistas españoles que más admiro, que es Hernández Cava. [...] A nadie que haya leído o visto estas obras se le escapa que también tienen en común una cierta dimensión política y moral, en el sentido más noble de ambos términos. De alguna manera, podría afirmarse que es algo intrínseco al género negro, y que es lo que le hace trascender las fronteras del cliché y del tópico. En el primer *Blacksad* este aspecto no estaba más que latente, pero creo que, según avanza la serie, comienza a salir lentamente a la superficie.

El género negro, gracias a Hammett, sacó el asesinato fuera de los salones de jarrones venecianos y lo llevó al callejón de las ciudades, en donde los criminales actuaban por un motivo, más allá de por la necesidad de proveer a la novela de un cadáver¹⁶¹. El esquema policiaco anterior se resquebraja, acentuándose “el carácter crítico-social de esta literatura preocupada por los problemas que aquejan a la sociedad norteamericana del momento y que será un ejemplo a seguir para el resto de países”¹⁶² y para el resto de autores.

Juan Díaz Canales, que tenía como cómics de cabecera *Sombras y Cadáveres de permiso* de El Cubri, quería seguir los pasos del guionista del grupo: Hernández Cava, por su manera de asomarse a la trastienda del sueño americano, de transmitir una reflexión social por detrás de una trama policiaca¹⁶³. Es el mismo espíritu que se esconde tras el Sam Pezzo de Giardino (o de su otro gran personaje, el espía Max Fridman). El autor

¹⁶¹ Chandler (1988:4)

¹⁶² Israel Lara (2012:29)

¹⁶³ Mencionamos, por ahora, solo estas dos obras de Hernández Cava, pero Juan Díaz Canales se confiesa admirador de toda la producción del guionista, especialmente de la tetralogía *Memorias de Amorós* (1993), dibujada por Federico del Barrio. En esta obra, Hernández Cava consigue reunir elementos folletinescos y policiacos en medio de una revisión crítica de la historia de España de los años veinte y treinta a través del periodista Ángel Amorós (inspirado por el reportero de carne y hueso: Eduardo de Guzmán).

italiano reconoce este deseo de ir un poco más allá de la historia en el cine de Alfred Hitchcock:

Il y a un autre aspect du cinéma d'Hitchcock que j'aimerais m'approprier, c'est sa façon d'aborder certains grands problèmes sans avoir l'air d'y toucher, à travers de simples histoires policières ou d'espionnage. Je ne veux pas tomber dans le piège des fictions à thèse, où la Mort s'écrit avec majuscule, mais j'essaie, avec les petits moyens dont je dispose, d'aller "un peu plus loin" que l'enchaînement sans fin de péripéties plus ou moins palpitantes¹⁶⁴.

Tanto Díaz Canales como Guarnido, quien no puede entender que se pueda desligar la dimensión política de nuestra condición de seres humanos¹⁶⁵, tienen idéntico propósito para su serie *Blacksad*, el mismo que guía también la escritura de Lorenzo Silva, uno de los referentes de la novela policiaca en los últimos años en nuestro país. Los tres desean que su obra

sirva no sólo como artefacto narrativo y de entretenimiento (que también) sino como herramienta de conocimiento del mal que anida en nosotros y nuestras sociedades, y de cómo le hacemos frente¹⁶⁶.

La ambientación histórica de *Blacksad* sirve para ahondar en la mirada comprometida y crítica de Díaz Canales¹⁶⁷. A las miserias de los cincuenta podemos superponer los juicios morales del siglo XXI.

Readers might not be living with blatant racial segregation or such a visible alternative economy of organised crime, but examples of wealth bringing power and the resulting corruption are never far away¹⁶⁸.

4.1.2. Los personajes

Aunque muchos sean los que hayan repetido hasta la saciedad que el valor fundamental de *Blacksad* está en mezclar a Disney con Chandler, el guionista de la serie aclaraba en una entrevista que, desde su punto de vista, esto no era así. Para él lo

¹⁶⁴ Groensteen (1986:10 y 11)

¹⁶⁵ Cfr. Bosser (2008:29)

¹⁶⁶ Silva (2015:5)

¹⁶⁷ Este mismo tipo de enfoque sobre la realidad histórica puede encontrarse en grandes series de la novela negra actual como la del Berlín nazi de Philip Kerr o el Dublín de mediados del siglo pasado en la serie Quirke de John Banville.

¹⁶⁸ Hanley (2012:403)

importante era construir un buen personaje, un héroe como Blacksad y todo el universo que se articula en torno a él¹⁶⁹. “Les personnages important plus que la trame”¹⁷⁰. Esta afirmación justifica la menor presencia del detective en el último álbum, *Amarillo*, en el que hacía falta espacio para desarrollar, sobre todo, al personaje de Chad.

Los personajes del género negro están recubiertos de un cierto halo fatalista, algo que sabe muy bien Díaz Canales. No obstante, ese rasgo no debe hacer que se descuide la creación de personajes “que enganchen”¹⁷¹, que logren elevarse por encima del estereotipo y que cobren vida “humana” para el lector, porque este sabe que en las mejores historias del género los personajes son capaces de eclipsar el argumento, porque están “tan bien contruidos que no puedes apartar la mirada mientras caen en desgracia”¹⁷².

Es un hecho, pues, que todas las obras *noir*

are existential, pessimistic tales about people, including (or especially) protagonists, who are seriously flawed and morally questionable. The likelihood of a happy ending in a noir story is remote, even if the protagonist’s own view of a satisfactory resolution is the criterion for defining *happy*¹⁷³.

4.1.2.1. El detective

John Blacksad, detective negro en la Norteamérica de los cincuenta. Aceptamos sin mayores reparos a nuestro protagonista gracias a que literatura, cine y cómics *noirs* se han encargado de incorporar a nuestro imaginario colectivo

a unos tipos contratados a tanto el día más los gastos, y que se movían en tierra de nadie, a dos pasos del delito, acompañados de unas mujeres que mataban o, como mínimo, traicionaban perfumadas con Lujuria nº10¹⁷⁴.

¹⁶⁹ En “KABOOM #7: Blacksad, un chat ibérique qui a du pédigrée!”. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=IfTLZcSun40>>. [Consulta: 26 de junio de 2014]

¹⁷⁰ Giner (2013:52)

¹⁷¹ Consejo de P.D. James recogido en Martín (2015:279).

¹⁷² Ed Brubaker, guionista de *Criminal*, citado en García (2013a:224).

¹⁷³ Ellroy y Penzler (2010:4). El final de *Un lugar entre las sombras* es un ejemplo palmario de esta acertada reflexión sobre el final feliz. Blacksad asesina a sangre fría a Statoc, lo que le convierte en un asesino y Smirnov, por su parte, se muestra apesadumbrado porque el encubrimiento del crimen de Blacksad pesa demasiado sobre su concepto de justicia.

¹⁷⁴ Garci (2013:62)

No obstante, resulta cuando menos curioso que un género que juega sus bazas dentro del realismo, diera tanto peso a un personaje cuestionado infinidad de veces dentro del propio género. Es más, aunque tengamos fijadas en nuestras retinas las interpretaciones para el cine de actores como Bogart o Dick Powell, al margen de las adaptaciones de Chandler y Hammett, los detectives apenas si existieron en la gran pantalla¹⁷⁵. Sin embargo, es imposible eludir la fuerza de atracción que ejerce el prototipo del perdedor, el detective vulnerable que se implica en la historia, y no el detective de las novelas policiacas anteriores, prodigio de deducción, restaurador del orden social quebrantado por el crimen, observador externo de los entresijos de la criminalidad. El detective *noir* arrastra el halo fatídico, del que sabe que “aunque dé con el culpable en la última escena, continuará siendo un perdedor, porque sabe que con meter a aquel hombre en la cárcel no ha mejorado nada, o casi nada”¹⁷⁶.

La épica del perdedor no basta para caracterizar por completo al detective privado encarnado por nuestro gato negro. Martín Cerezo (2005) en su artículo sobre la evolución del detective en el género policiaco registra una serie de características que se encuentran en el ADN del personaje. Así, el detective suele ser un varón¹⁷⁷ de raza blanca¹⁷⁸, cínico e irónico a partes iguales que, en el caso del detective *noir* clásico, ha perdido sus altísimas capacidades intelectuales para resolver los casos (por lo que debe moverse en el espacio novelesco, confiado en su fuerza física (y en su astucia), para dar con la solución).

Puede que el análisis del detective *noir* se mida la mayor parte de las veces con los precedentes más inmediatos de las novelas de Agatha Christie o Conan Doyle. Greg Rucka, escritor de novela negra y guionista de cómics, sugiere que las pesquisas se desvíen de la línea que lleva directa a esos primeros relatos policiacos de Poe protagonizados por Auguste Dupin, y que atendamos con los honores que se le debe al personaje del vaquero, el *cowboy*. Ahí están los orígenes del detective privado, en el pistolero solitario que se guía por su sentido del honor, su sentido del bien y del mal y por

¹⁷⁵ Cfr. Duncan (2004:152). Hasta el Alack Sinner de Muñoz y Sampayo abandonaría la profesión: “se sabe que el detective es un invento de los escritores norteamericanos, una figura literaria como don Quijote. Por eso decidimos que Alack Sinner dejara esa profesión. Pensamos que si él habita en una historieta, ¿por qué tiene que trabajar para vivir? ¡Que viva!” (Yexus (2014:12)).

¹⁷⁶ Martín (2007:29)

¹⁷⁷ La detective californiana Kinsey Millhone de Sue Grafton o la investigadora privada de Chicago Vic Warshawski de Sara Paretsky son dos ejemplos ilustres de mujeres detectives de los últimos años. La nómina se haría monumental si incluyéramos además a las mujeres que forman parte de las parejas de investigadores, desde la Chamorro de Lorenzo Silva a la Erica Falck de Camilla Läckberg o la Angela Gennaro de Denis Lehane...

¹⁷⁸ Easy Rawlins de Walter Mosley, Ataúd Ed Johnson y Sepulturero Jones de Chester Himes, Lew Griffin de James Sallis... son detectives famosos de raza negra.

su incapacidad (o renuencia) a dejar pasar o permitir la injusticia. Este personaje se mantiene sobre los pilares de su conciencia individual y la desconfianza en la justicia.

Es un personaje fronterizo.

The PI doesn't care about borders, and the PI doesn't care about fences or gates or bouncers or bodyguards. The PI moves freely across the land, from the low places to the high. The PI can enter the crack house as easily as the country club¹⁷⁹.

Pero John Blacksad es asimismo “the lone-wolf who has trouble following orders”¹⁸⁰. El que le dice: “Váyase a la mierda, Smirnov” al comisario en *Un lugar entre las sombras*, cuando este le pide que no investigue la muerte de Natalia Wilford¹⁸¹, el que no es bienvenido en The Line en *Arctic-Nation* o el que decide no abandonar el caso en *El infierno, el silencio* cuando Thomas LaChapelle se lo sugiere¹⁸².

Nuestro héroe, pues, participa del modelo *noir* construido en torno al investigador privado. Sin embargo, se revuelve, como gato panza arriba, contra el riesgo de quedarse en un personaje estereotipado.

Me asusta el acabar haciendo de Blacksad un adalid de lo políticamente correcto. [...] Me parece que si empezamos a limarle asperezas en su pasado, en su carácter y en su aspecto físico, corremos el grandísimo riesgo de tener un personaje plano¹⁸³.

A E. M. Forster le debemos la distinción entre personaje plano (*flat character*) y personaje redondo (*round character*). Mientras que el primero está construido en torno a un solo rasgo o resorte psicológico, el personaje redondo pone de manifiesto varios rasgos psicológicos o resortes de comportamiento según las circunstancias que lo envuelven, por ello no es previsible y es capaz de sorprendernos. John, enfrentado a las circunstancias, reacciona como un personaje con aristas. Por eso es capaz de convertirse en asesino del todopoderoso Statoc; de inculpar a su amigo Lieber para salvar su pellejo ante el senador Gallo (aunque tenga un plan para salvarlo); o de ofrecerse como chivo expiatorio para que sean felices Chad y Eva, quizás porque “even at the most hard-boiled, there is a yearning for the better world. The PI is an agent of Hope”¹⁸⁴.

Con todo lo visto hasta ahora, si hubiera que seguirle la pista a algún detective detrás de la máscara animal de John Blacksad, concluiríamos que nuestro gato recoge las

¹⁷⁹ Rucka y Southworth (2013)

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Díaz Canales y Guarnido (2000:4)

¹⁸² Díaz Canales y Guarnido (2010a:21)

¹⁸³ Segunda versión del guion de *Alma roja* (p.11). Cortesía de Juan Díaz Canales.

¹⁸⁴ Rucka y Southworth (2013)

influencias de los dos grandes clásicos, Hammett y Chandler, o , visto de otro modo, de sus detectives, Sam Spade y Philip Marlowe.

Para el primero nos valen las palabras de Chandler sobre Bogart: “puede ser duro sin un arma. Además tiene un sentido del humor que incluye el resabio raspante del desprecio”¹⁸⁵. Sam Spade, al que interpretó Bogart en *El halcón maltés* (1941)¹⁸⁶, confesaba en la película que no llevaba armas porque no le gustaban. Esa es la misma filosofía, de John Blacksad, aunque debemos aclarar que el hecho de no portar armas no significa que no sepa usarlas, algo que ocurrirá en más ocasiones de las que desearía el detective a lo largo de la serie. La postura de John sobre las armas de fuego queda clara cuando habla con su sobrino en *Amarillo*: “Los buenos no llevamos pistola, Ray, porque sabemos que siempre acaban disparándose”¹⁸⁷. Puede que no lo estuviera tanto en los primeros titubeos del personaje. La prueba más palpable es la portada del *Blacksad* primitivo (imagen 14) en la que aparece sumido en pensamientos sobre la asesinada Natalia con un vaso en la mano y la pistola sobre la barra. Asimismo, a falta de concretar esta opción personal de John, el detective resuelve el asunto del acosador de la Wilford, *flashback* del comienzo del primer episodio, encañonándole con un revólver en la boca¹⁸⁸.

Sin embargo, la mayor parte de sus rasgos Blacksad los hereda de Marlowe. En *El simple arte de escribir* Chandler describe así a su detective:

No tiene, y nunca ha tenido secretaria [...] No habla de sus padres ni tiene parientes vivos [No hemos conocido a parientes de John hasta *Amarillo*] Hizo un par de años en la universidad. Mide poco más de un metro ochenta y pesa alrededor de setenta y cinco kilos. Tiene cabello castaño oscuro, ojos castaños, y la expresión “pasablemente apuesto” no lo dejaría para nada satisfecho. No creo que parezca duro. Puede ser duro [...] Creo que viste tan bien como puede esperarse. Obviamente, no tiene mucho dinero para gastar en ropa, o en cualquier otra cosa [...] Si me pregunta por qué es detective privado, no puedo responderle. Obviamente, hay momentos en que desearía no serlo, del mismo modo que hay momentos en que yo desearía ser casi cualquier otra cosa menos escritor. El detective privado de ficción es una creación fantástica que actúa y habla como un hombre real. Puede ser completamente realista en todos los sentidos salvo uno, y éste es que en la vida tal como la conocemos un hombre así no sería detective privado. Las cosas que le suceden podrían sucederle, pero le sucederían como resultado de una peculiar conjunción de

¹⁸⁵ Chandler (2004:90)

¹⁸⁶ Hubo otras dos versiones cinematográficas de la novela en 1931 y 1936.

¹⁸⁷ Díaz Canales y Guarnido (2013:34)

¹⁸⁸ Díaz Canales y Guarnido (2000:6)

azares. Al hacerlo detective privado se salta por encima de la necesidad justificando sus aventuras¹⁸⁹.

Nuestro último apunte tiene que ver con la indumentaria de *Blacksad*, compartida con tantos y tantos detectives privados. Dick Tracy merecería ocupar un puesto de honor entre ellos por haber fijado la vestimenta clásica. La imagen es consustancial al cómic y Gould supo dotar a su creación de una fuerza icónica que quedaría grabada en la memoria popular, sobre todo gracias a la aportación del cine con las apariciones en pantalla de Humphrey Bogart. A partir de Dick Tracy, todos los detectives son fácilmente reconocibles en cómics y películas por el sombrero y la gabardina. El feliz hallazgo nació de la declarada admiración de Gould por Sherlock Holmes. La idea era llevar al británico al Chicago de la ley seca y de la Gran Depresión.

El autor confesaba:

Me dije que si Holmes estuviera vivo y fuera joven, no llevaría el gorro de dos viseras, tendría un sombrero de ala flexible y probablemente llevaría un abrigo de piel de camello, y así fue como concebí a Tracy¹⁹⁰.

4.1.2.2. El compañero

A pesar de lo dicho sobre el detective como un personaje solitario, esta seña de identidad del personaje no significa que este pueda sobrevivir sin la figura de un amigo que le aporte un punto de anclaje. El detective, tan atado por su propio código de honor, necesita de “individuals who ground him, who keep him on task and on track, and who, crucially, insulate and define the borders of, not solely his world, but his mission”¹⁹¹.

Weekly cumple esta función en *Blacksad*. La garduña reportera es el único amigo que tiene John.

Es la imagen que yo tengo muchas veces de la amistad, la de dos tipos radicalmente diferentes, pero que se aprecian profundamente. Weekly es un tío totalmente opuesto a la seriedad de *Blacksad*, un vivalavirgen que constantemente la caga y que, a pesar de todo, es amigo del

¹⁸⁹ Chandler (2004:195-199)

¹⁹⁰ Citado en Trabado Cabado (2011:248).

¹⁹¹ Rucka y Southworth (2013)

detective. Se ayudan mutuamente, son capaces de hacer cualquier cosa el uno por el otro. Se han caído bien y no hay quien los separe¹⁹².

Weekly es amigo y compañero. No obstante, la tradición de los acompañantes en el mundo del tebeo hace que Díaz Canales recele de la visión que puedan tener sus lectores sobre el periodista. El valor de la amistad debe estar por encima del papel de *sidekick* o ayudante que han tenido en las historietas personajes tan conocidos como Robin, el Chico Maravilla, inseparable *partenaire* de Batman.

Advertidos sobre el sentido que Díaz Canales otorga a su personaje, no podemos negar, él tampoco lo hace¹⁹³, que Weekly cumple una función dentro del engranaje narrativo de las historietas de Blacksad. Gracias a él, se consigue el perspectivismo en las acciones por el contrapunto de caracteres y, lo que nos interesa para el mundo del cómic, se evita caer en el aburrimiento de estar transcribiendo continuamente los pensamientos del personaje, dejando que sea él mismo quien se exprese y dé a conocer por medio del diálogo con el otro. Después de todo, esto era lo que perseguía Bill Finger, coautor del Hombre Murciélago:

Lo que me preocupaba era que Batman no tenía a nadie con quien hablar, era algo aburrido que estuviera siempre pensando. Pensé que en lo sucesivo Batman necesitaba un Watson con quien hablar. Así es como nació Robin¹⁹⁴.

Una idea que no resulta extraña a un lector hispano que tiene como ejemplo más cercano el de Cervantes, quien se dio cuenta en su *Quijote* de que

el héroe literario necesita del “otro al lado”, que sea su confidente y cooperador. Sin alguien junto a él con quien hablar, las andanzas de un orate por la Mancha hubieran dado poco juego. [...] Hacen falta dos conciencias compenetradas, pero en oposición dialéctica, de modo que una rebote en la otra, y permita revelar el pensamiento del personaje principal¹⁹⁵.

¹⁹² Infame & Co (2014)

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Guiral (2007b:44)

¹⁹⁵ Lázaro Carreter (1998:XXXVI)

4.1.2.3. El policía

El relato policiaco nació en el siglo XIX, el siglo del positivismo y del crecimiento de las grandes ciudades a causa del éxodo rural y de las mejoras en la higiene. Para cubrir la demanda de seguridad ciudadana de estas urbes industriales surgió el cuerpo policial moderno. Sin embargo, la policía fue vista durante mucho tiempo como un brazo ejecutor de la represión emanada de los centros de poder. Esta losa hizo que en las novelas policíacas se diera preferencia a la figura del investigador desligado de las fuerzas del orden público.

En el fondo, se estaba creando un estereotipo más dentro del género, ya que es de suponer que la policía siempre va a estar mejor preparada que el detective y, además, es la autorizada por la ley para llevar a cabo la investigación de los asesinatos. Pero, hete aquí que el detective cumple perfectamente con la doble tarea de vencer la desconfianza tradicional de la sociedad hacia los cuerpos policiales y conseguir la identificación del lector con un personaje literario frente al conjunto de agentes uniformados¹⁹⁶. La dignificación de la figura de los policías les llegó cuando se humanizó a los agentes, trabajadores al servicio de la ley y personas con vida privada dentro de la gran ciudad. En los años cuarenta, de la mano de William P. McGivern, E.V. Cunningham o el matrimonio Lockridge, comenzaron a publicarse novelas centradas en el *police procedural*, el trabajo rutinario de la policía en su intento por resolver los crímenes¹⁹⁷.

Smirnov, el comisario de policía de *Blacksad*, tiene un perfil de luces y sombras. Al comienzo de *Un lugar entre las sombras* llama a John para que acuda a ver el cadáver de la Wilford porque cree que el gato, antigua pareja de la estrella de cine, puede serle de ayuda. Más tarde, caerá en la trampa de creer que puede seguir siendo un policía íntegro aunque ayude a Blacksad a actuar fuera de la ley para saciar su sed de venganza. Todo porque le gusta imaginar un mundo justo, en el que hasta los poderosos paguen sus culpas¹⁹⁸. Sin embargo, el final del primer tomo (e incluso, el del segundo, en el que no

¹⁹⁶ Martín (2015:30 y ss.)

¹⁹⁷ Siguen siendo incontables los ejemplos de obras basadas en el *pólice procedural*, sobre todo en las series de televisión. Dos de las últimas, *Gotham* y *Powers*, son adaptaciones de grandes series de historietas (*Gotham Central* y *Powers*).

¹⁹⁸ Díaz Canales y Guarnido (2000:31) El inspector culmina con un “en el fondo, soy un ingenuo”. Es un juego de espejos perfecto con el comisario, este más oscuro y ambiguo, del *Firmado: Mister Foo* de Hernández Cava, quien responde así al final del episodio al periodista: “Amorós, sigue siendo un ingenuo... y los ingenuos tienen siempre una debilidad: el idealismo...Una debilidad que acaba por ser perjudicial sobre todo para ellos”. (Hernández Cava y Del Barrio (1993:56)).

interviene el comisario) demuestra que los “alternative paths to justice are as fallible as the corrupt law, leading readers to believe that vigilantism and revenge plots are not the answers either”¹⁹⁹.

Cuando Smirnov vuelva a aparecer, en *Alma roja*, se nos mostrará entonces el rostro más “humano” del policía, casado y con dos hijos y anfitrión en una cena que ofrece en su casa a Alma y John.

4.1.2.4. La *femme fatale*

The *femme fatale* is a woman who lures men into danger, destruction, even death by means of her overwhelmingly seductive charms. [...] She is not only amorous and lovely, but indulges her sexuality without concern for her lover of the moment²⁰⁰.

El personaje de la *femme fatale* es uno de los más recurrentes de la historia del género negro. A pesar de que Juan Díaz Canales recurriera al estereotipo en *Un lugar entre las sombras*, ha evitado repetirlo en el resto de episodios de la serie. Damos por seguro que ha habido otras mujeres en la vida de Blacksad, e incluso conocemos la desdichada historia de amor vivida con Alma Mayer, pero es difícil sustraerse al embrujo de Natalia Wilford, esa mujer con la que el detective vivió la época más feliz de su vida²⁰¹. Un personaje con aires cinematográficos ya que, según Guarnido, “tiene algo de Rita Hayworth en *Gilda*, un poco de Lauren Bacall y de Katherine Hepburn por su lado sofisticado y mucho de Marilyn”²⁰².

El cine negro logró hacer de esta mujer, “un inteligente reciclaje, una descendiente de la Marlene Dietrich de *El ángel azul* (Joseph von Sternberg, 1930) –es decir, la perdición de los hombres– dotada de la astucia de la Eva del Paraíso, la belleza de una vampiresa y el misterio de una esfinge. Estos viejos ingredientes patriarcales recibieron un par de aportaciones interesantes: inteligencia y audacia”²⁰³. El código Hays, patrón de censura adoptado por la asociación de productores de películas estadounidenses entre 1934 y 1967, obligaba a castigar en la pantalla a ese estereotipo de mujer que alcanzaba

¹⁹⁹ Hanley (2012:403)

²⁰⁰ Virginia Allen, citada en Fernández y Bermúdez (2012:86)

²⁰¹ Díaz Canales y Guarnido (2000:7)

²⁰² Díaz Canales y Guarnido (2002:14)

²⁰³ Torres (2013:60)

su mayoría de edad en el cine mostrándose superior al varón. Podía “ser *mala* y hasta patológicamente criminal, pero era ella misma sin necesidad de dependencia de valor alguno²⁰⁴.”

4.1.2.5. El criminal

El género policiaco se basa en el triángulo formado por detective-crimen-criminal. El triángulo nunca fue equilátero. Hasta la llegada de Hammett y Chandler, la figura importante era la del detective con dotes deductivas que permitían resolver el crimen. A partir de entonces, empezó a cobrar cada vez más relevancia la figura del criminal hasta el punto de generarse todo un subgénero con las narraciones desde el punto de vista del delincuente, las *crook stories*, que tan buenos resultados ha dado en cine, literatura y, por supuesto, en el mundo de la historieta²⁰⁵.

En *Blacksad*, el protagonista continúa siendo el gato detective. Mantiene, siguiendo a Frye, el rol de héroe que debe enfrentarse a un villano, el criminal, en cada episodio. Lo que sucede es que a medida que la serie avanza no nos queda tan claro dónde se fija la frontera entre el bien y el mal.

Since, true to the *noir* genre, *Blacksad* trends to explore ambiguous moral choices and human weakness, there are few outright villains in the series. Instead, many less than admirable actions are prompted by desperation rather than natural malice²⁰⁶.

Desde luego, en *Un lugar entre las sombras* Ivo Statoc es un villano clásico con el que no podemos empatizar, algo parecido a lo que nos pasa con el Fausto de *El infierno*, *el silencio*. Pero, ¿y el Otto Lieber de *Alma roja*? ¿Y el Chad Lowell de *Amarillo*? ¿Está justificado el crimen de Jezabel de *Arctic-Nation* por el comportamiento inaceptable y racista de su padre con su madre?

El personaje del criminal deja abierta la puerta en la serie de Díaz Canales y Guarnido a la reflexión sobre la utilidad de la venganza, la culpabilidad derivada de una mala toma de decisiones o sobre la imposibilidad de escapar a nuestros propios instintos.

²⁰⁴ Sánchez Noriega (2007:190)

²⁰⁵ Dentro del cómic español, la serie más importante sobre un criminal es, sin duda, *Torpedo 1936* de Sánchez Abulí (1981-2000). En el cómic norteamericano destacan las ya mencionadas: *Criminal* y *Parker*.

²⁰⁶ Hanley (2012:389)

La figura del villano está ahí y es necesaria para recordarnos lo que dice el poema de Xaime Martínez:

Numismática

El Joker sí comprende que él y Batman
son las dos caras de una misma
moneda y que esa pieza
resulta imprescindible
para que continúe funcionando
la inmensa tragaperras del destino²⁰⁷.

Díaz Canales y Guarnido han sabido crear una serie negra capaz de desbordar, cuando se requería, las líneas marcadas por la viñeta de género. Para la nueva aventura de John, en dos volúmenes, regresan al espacio urbano de Nueva York y prometen ofrecer un episodio esencialmente *noir*. Quedamos a la espera de que cumplan su promesa, tranquilos, como Guarnido, porque sabemos, como él, que

el género policiaco en sí es tan rico que no tengo ninguna preocupación por el futuro de la serie ni ninguna inquietud porque sea necesario artificio de ningún género para renovar el interés de los lectores por *Blacksad*²⁰⁸.

El mundo en el que vive nuestro héroe no es tan distinto al mundo de hoy. Siempre hará falta una obra de género negro que ponga a la vista la podredumbre de la sociedad, desenmascare la corrupción de los gobernantes o nos muestre la falta de ética de la justicia y la falta de escrúpulos de los cuerpos policiales²⁰⁹.

²⁰⁷ Martínez (2014:61).

²⁰⁸ Martín (2015)

²⁰⁹ Garci (2013:16)

4.2. Un cómic protagonizado por animales

Pero ¿es que hay novelas que no sean psicológicas? No hay novelas de mesas, eucaliptos o caballos; porque hasta cuando parecen ocuparse de un animal (Jack London), es una manera de hablar del hombre.

(Ernesto Sábato)

Somos el único animal que sabe que lo es y así se distancia de la animalidad.

(Víctor Gómez Pin)

La otra gran tradición del tebeo en la que hay que incluir a la serie de Díaz Canales y Guarnido es la de los *funny animals* o animales antropomorfos. El guionista hizo una apuesta arriesgada y salió indemne de la difícil travesía entre dos géneros que tienen como seña de identidad el uso de modelos estereotipados²¹⁰.

No es nada nuevo. Un ejemplo clásico del uso de personajes tipo es la *commedia dell'arte*. Incluso me atrevería a decir que esta fórmula se extiende hasta nuestros días, donde las series de televisión están estructuradas en torno a personajes muy estereotipados²¹¹.

Puede que no fuera nuevo, pero sí fue meritorio el hecho de que el autor consiguiera que el trabajo con códigos muy marcados pudiera reportarle beneficios a la hora de narrar la historia, bien a la hora de presentar a los personajes en la trama, asunto importantísimo en un medio en el que se trabaja condensando la información, o bien por la posibilidad abierta de frustrar las expectativas del lector en torno a personajes o situaciones estereotipadas.

Pero la jugada maestra fue, como ya hemos referido, conseguir dotar de un realismo inusitado a un género que por tradición inclinaba la balanza hacia la abstracción caricaturesca. Es más, el propio Díaz Canales se inclina por decir que los protagonistas de la serie tienen más de personas zoomorfas, híbridos de seres humanos con máscaras de animales, que de animales antropomorfos propiamente dichos²¹². Jim Steranko, conocido

²¹⁰ Díaz Canales y Guarnido (2002:5)

²¹¹ Ibid., p.9. “Los personajes dibujados de los cómics y los estereotipos humanos que nos presenta el cine son “nietos” de aquellas viejas interacciones entre teatro y pintura, de las que son hoy sus últimos descendientes” (Gubern (2014b:387).

²¹² Cfr. “Perros y gatos”, en *Tres14*, 30 de noviembre de 2014.

historietista norteamericano, se percató del hecho en la introducción a la reedición norteamericana de la serie en *Dark Horse*: “Rather than animals who act like people, the creators’ approach is predicated on people who resemble animals”²¹³.

4.2.1. Historia del género *animalier*

A pesar de la peculiaridad que acabamos de indicar, nadie se atrevería a sacar a *Blacksad* del merecido puesto de honor que ocupa entre las series protagonizadas por animales. Puestos a privar a alguien de su estatus, quizás ese alguien sería el género *animalier* en sí mismo, ya que la presencia de animales en las viñetas obedece más a una convención del noveno arte que a una delimitación genérica. Los personajes de las historietas, sean animales o no, protagonizan historias que pueden pertenecer a uno u otro género dentro de la narrativa del cómic (compartida en la mayoría de las veces con otras artes). Doraemon –el robot cósmico que viene del futuro– y John Blacksad son dos gatos protagonistas de sus respectivas series y, sin embargo, las similitudes entre una y otra son inexistentes.

El género *animalier*, si finalmente lo aceptásemos como marco conceptual válido, plantearía asimismo otro tipo de cuestiones a tener en cuenta en cada historieta:

- ¿Se trata de un mundo habitado exclusivamente por animales o estos interactúan con seres humanos?
- ¿Nos encontramos ante una sola especie animal o la historieta permite que veamos más de una en las viñetas?
- ¿El comportamiento de los animales tiende a seguir su naturaleza o se inscribe en el ámbito cultural humano?

Como respuesta a estas tres preguntas tendremos que *Blacksad* es una serie que se desenvuelve en un universo habitado exclusivamente por animales de varias especies que se comportan como seres humanos.

²¹³ Steranko (2010:7)

Como es obvio, no todas las series de animales corresponden, ni mucho menos, a este patrón. En las siguientes líneas queremos rebuscar entre el inmenso patrimonio que constituyen dentro del cómic las series de animales para encontrar las ramas del árbol genealógico a las que trepó *Blacksad*. Habrá que detenerse de manera obligada en algunos hitos de la historieta *animalier*, pero la mayor parte del recorrido se centrará en aquellos tebeos protagonizados por gatos o por animales que hayan asumido el rol de detectives en sus respectivas series.

Por supuesto, antes de comenzar el trayecto entre las viñetas, no debemos olvidar que “le genre animalier n'est pas seulement aussi ancien que la bande dessinée elle-même, il se distingue aussi par sa permanence à travers les époques et les modes”²¹⁴. Sin la existencia de una rica herencia cultural relacionada con las historias protagonizadas por animales en numerosas culturas repartidas por todo el orbe habría sido imposible imaginar el desarrollo desmedido del cómic de animales, receptor de la tradición de las fábulas y de un renovado interés en la segunda mitad del XIX por el valor simbólico de los animales como ejemplo de la oposición entre la sinceridad de las relaciones animales frente a la falta de autenticidad de las humanas, y del choque entre el ritmo de la naturaleza frente al marcado por la Segunda Revolución Industrial²¹⁵.

Así las cosas, *Blacksad* se alimenta de una tradición fecunda en la que el peso fundamental recae del lado de las fábulas, breves relatos ficticios con intención didáctica (explicitada la mayoría de las veces por una moraleja final) protagonizados generalmente por animales. Difundidas en Occidente a partir de las creaciones de Esopo, eran una herramienta útil no solo para aleccionar moralmente a los infantes, sino como parte de los *progymnasmata*, los ejercicios retóricos que se enseñaban en la escuela, en los que

el alumno practicaba la escritura motivado por el mensaje moral o utilitario de la fábula, en una versión directa y clara, del tipo que más adelante se le iba pedir a él mismo componer y desarrollar²¹⁶.

Ejercicios escolares aparte, las fábulas de Esopo constituían un corpus de narraciones sometidas al contexto socio-cultural de la Antigua Grecia. Como bien señala Charpentier (2007:135): “Il s’agit toujours ou presque d’animaux qui s’affrontent ou rivalisent pour survivre, garder le pouvoir ou y accéder”. Las fábulas nos hablan sobre

²¹⁴ Groensteen (1987:8)

²¹⁵ Ibid, p. 14. Esta idea es la que impregnaría obras como *El libro de la selva* (1896) de Rudyard Kipling o *La llamada de lo salvaje* (1903) de Jack London.

²¹⁶ Fernández Delgado (2006:33)

relaciones de poder en una época marcada por un sistema económico basado en la esclavitud, en la que vivió, según los testimonios, el propio Esopo. El desequilibrio social de origen reflejado en las fábulas, patente también en *Blacksad*, se mantiene en las versiones latinas de Fedro y Babrio y llega a las creaciones europeas del XVII del francés Jean de La Fontaine, inspiración directa, no solo de los dos fabulistas españoles del XVIII, Félix María de Samaniego y Tomás de Iriarte, sino también de gran parte de las obras de protagonista animal en el mundo del cómic y de la animación²¹⁷.

Su influencia no se detiene solo en la parte literaria, sino que incluye el apartado gráfico a raíz de las ediciones ilustradas de La Fontaine por los grandes grabadores del XIX como Gustave Doré (en 1867) o J. J. Grandville (en 1883)²¹⁸. Grandville, posiblemente el mejor caricaturista decimonónico francés, sacó un provecho inusitado de los personajes antropomorfos en obras como *Les Métamorphoses du jour* (1828-29) y *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840-42). A partir de la pseudociencia de la fisiognomía, en boga desde el siglo XVII, se predicaba la posibilidad de conocer el carácter de una persona a partir de su cara. El pintor Charles Le Brun publicó en 1698 su *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*²¹⁹ en cuyas ilustraciones se comparaba las expresiones humanas con las animales. Fue un libro de amplia difusión en el país vecino y una puerta abierta para que Grandville pudiera realizar sus dibujos de animales antropomorfizados.

Aunque el papel de los ilustradores más relevantes del XIX sea importante, no hay que desdeñar desde el punto de vista del germen del cómic *animalier*, la tarea llevada a cabo por dibujantes cuyos nombres permanecen en el anonimato, por más que contribuyeran de manera decisiva al impulso de la cultura popular. Centrándonos en nuestro país, habría que hacer dos altos entre los antecedentes del cómic de animales.

Por un lado, tendríamos las aleluyas, estampas (por lo general, cuarenta y ocho) contenidas en un pliego de papel a las que solía acompañar un pareado explicando el asunto de cada una de ellas. Surgidas en Francia en el XVI, fueron muy populares en Cataluña y Valencia desde época muy temprana. Aunque en un primer momento

²¹⁷ Aparte de cómic y cine, el influjo del relato fabulístico puede verse, por ejemplo, en la narrativa breve hispánica del siglo XX: *Historias de cronopios y famas* (“León y cronopio”) de Cortázar, *Exorcismos de esti(1)lo* de Cabrera Infante, *La oveja negra y demás fábulas* de Monterroso, *Fabulario* de Gudiño Kieffer o *Bestiario, Zoopatías y zoofilias* y *El nuevo bestiario* de Tomeo. Cfr. Serrano Cueto (2015:19-21).

²¹⁸ De igual mérito artístico serán las adaptaciones de las fábulas de La Fontaine realizadas desde 1922 por medio de la animación de marionetas por el director ruso Vladislav Starévich.

²¹⁹ Inspirado por el *De humana physiognomía* (1586) de Giovanni Battista della Porta, traducido al francés en 1655.

estuvieran asociadas a la temática religiosa²²⁰, en el siglo XIX, el interés por las aleluyas se amplía a todo el país y coincide con una ampliación de temas por tratar: historia, sucesos...

Por otro lado, el burgalés Saturnino Calleja funda en 1876 en la capital una editorial que cumplió la función pedagógica de difundir la lectura entre los niños españoles gracias a sus célebres cuentos. La idea visionaria del editor fue la de hacer grandes tiradas de sus títulos. La ganancia por ejemplar era mínima, pero se compensaba por el elevado número de ventas. Además, y he aquí lo que nos interesa, todos los cuentos de Calleja estaban profusamente ilustrados.

Con todo, habría que esperar hasta 1908 para ver el primer cómic *animalier* en España al dibujar Atiza a loros hablando por medio de bocadillos en la revista *Gente Menuda*. A nivel mundial, dentro del cómic, la primera tira *animalier* la había dibujado unos años antes, en 1892, James Swinnerton con *The Little Bears*²²¹. El historietista sería recordado por otra creación animal, *Mr. Jack* (1902), un tigre mujeriego cuyas aventuras no encajaban demasiado bien con el supuesto público infantil al que iban dirigidas, pero cuyo estilo gráfico caló en las primeras grandes creaciones de Disney. Pero antes de llegar al gigante de la animación, hay que hacer una parada en los primeros gatos influyentes dentro de la historia del tebeo. Nos referimos a *Krazy Kat* (1913), de George Herriman, y *Félix el gato* (1923), de Pat Sullivan y Otto Mesmer.

El *Krazy Kat* de Herriman se mantiene, a pesar del tiempo transcurrido, como fuente inagotable para la exploración de los recursos del medio tanto para los creadores como para los estudiosos del cómic. Una historia simple y surrealista en la que se repite siempre un argumento propio del *slapstick*, el humor relacionado con la violencia, que en manos de otros no hubiera podido tener tanto recorrido. Porque, al fin y al cabo, lo que cuenta Herriman en sus tiras es la relación establecida entre el triángulo de personajes protagonistas: Krazy, gato de sexo indefinido, que está enamorado del ratón Ignatz, quien lo rechaza siempre arrojándole un ladrillo. El ladrillazo es interpretado por Krazy como un gesto de amor que le reafirma en sus sentimientos, pero no lo ve igual el perro policía B. Cachorro que encarcela siempre a Ignatz por su agresión.

²²⁰ El *DRAE* incluye en su octava acepción de la palabra “aleluya”: “Cada una de las estampas, con la palabra aleluya escrita en ellas, que, al entonar el Sábado Santo el celebrante la aleluya, se arrojaban al pueblo”.

²²¹ Existe el debate sobre si *The Little Bears* (1892) cumple los requisitos para ser considerada la primera tira de cómic norteamericana por delante del *Hogan's Alley* (1895) de Outcault.

El gato Félix, por su parte, fue una creación surgida del mundo de la animación. Lanzado al estrellato mundial del cine mudo, resistió bajo los focos de la fama hasta la llegada de los personajes parlantes de la factoría Disney. En 1928, en el cortometraje *Plane Crazy*, llegaba por primera vez a las pantallas el personaje de Mickey Mouse, quien se convertiría en ratón parlante ese mismo año a partir del corto *Steamboat Willie*. Daba comienzo así una carrera meteórica para el ratón de Disney que sigue atrayendo con la misma fascinación de antaño a los niños del siglo XXI. Desde 1930 lo hace también a partir de las páginas de los cómics, iniciadas por Ub Iwerks, socio inicial de Walt Disney, y continuadas por Floyd Gottfredson. Las versiones en viñetas de Mickey seguían de cerca los intentos de Sullivan y Mesmer de traspasar los códigos de la animación al tebeo. Ni gato ni ratón supieron sacar partido de la imaginación de Herriman y de sus descubrimientos para el medio, que quedaron en vía muerta.

Los animales antropomorfos de Disney, con sus cuatro dedos y sus formas redondeadas, que recuerdan los rasgos neoténicos que mantenemos los humanos frente a los cachorros animales, eran personajes caracterizados “par clichés, issus de proverbes, ou des fables de La Fontaine: la souris courageuse, le canard coléreux, le doux pigeon, le lion féroce, le chien fidèle, le chat malin, etc”²²². Su aparición en las revistas infantiles era una fuente de ingresos más para una compañía que nunca le dedicó demasiada atención a las viñetas, salvo cuando un nuevo personaje iba a hacer su aparición en el universo Disney, momento en el que se pedía a los dibujantes que lo incluyeran en las páginas de las publicaciones para contribuir a su popularidad²²³.

Floyd Gottfredson sería el encargado de dibujar la tira cómica de Mickey Mouse desde mayo de 1930 hasta 1975. A esas tiras se incorporaría como personaje secundario en 1935 el Pato Donald. Su popularidad haría que en 1937 comenzara su propia serie dibujada y guionizada por Carl Barks²²⁴. Este fue capaz de añadir nuevos personajes a tramas con un toque singular que atrajo a lectores de todas las edades hacia las tierras de Patolandia en las que

Barks, tout en amusant, émet un point de vue sur le monde qui l’entoure. Certes, l’auteur ne se fait acune illusion sur la nature humaine et ses faiblesses. [...] À travers la bonne société donaldvilloise et ses mondanités, Barks brosse un portrait au vitriol de la *middle class* américaine

²²² Groensteen (1987:57)

²²³ Testimonio de Floyd Gottfredson en Groensteen (1987:61).

²²⁴ La firma de Walt Disney era la que aparecía en todas las creaciones de la compañía, por lo que el reconocimiento a los mejores autores de aquella época ha sido siempre a posteriori.

des années 1950. [...] L'homme est souvent capable du pire mais aussi, de temps en temps, du meilleur²²⁵.

Puede que hayan sido Carl Barks y Walt Kelly, del que ahora hablaremos, los únicos capaces de construir un cierto universo *animalier* dentro de un cómic norteamericano centrado más que nada en las figuras de animales de los protagonistas, como ocurre en el resto de la producción Disney. Walt Kelly también trabajó para la Disney, pero ha pasado a la historia del noveno arte por ser el creador de la serie *Pogo* (1948-1975), protagonizada por Pogo, un *oposum*, un didélfido que comparte hogar pantanoso en Georgia con una amplia galería de animales. *Pogo* es a la vez un resumen de todos los hallazgos del medio desde sus comienzos, y pilar sobre el que edificar el cómic tras de sí.

On cherchera vainement un dessinateur poussant ses petits animaux à un degré équivalent de *cuteness*, un narrateur brossant aussi talentueusement des caractères ou des ambiances. Mais il est en même temps le pionnier de l'humour intellectuel, sophistiqué et s'adressant de préférence à des adultes²²⁶.

La idea de creación de un mundo *animalier* propio que aparece en Walt Kelly, estaba presente en las ilustraciones de Grandville o en los cómics de los años treinta del italiano Sebastiano Craveri, cuya lección fue bien aprendida por dibujantes europeos como el francés Calvo o el italiano Silver.

Edmond-François Calvo se convirtió en el más grande de los dibujantes de *animalier* en Francia. Todavía hoy sigue siendo una referencia obligada. A Díaz Canales y Guarnido se les pregunta con bastante frecuencia en el país vecino sobre Calvo como posible influencia para crear *Blacksad*, aunque la respuesta es siempre la misma. Calvo no está en el origen de nuestro héroe porque los autores no conocieron sus historietas en España.

De entre las numerosas series sobre animales antropomorfos creadas por Calvo, la más famosa, con felino y roedor, fue la de *Moustache et Trottinette* (1952), en la que el gato Moustache se tenía que afanar en arreglar los desaguisados causados por el ratón Trottinette.

También en Francia, un poco anterior a las aventuras de Moustache y Trottinette, en 1948, había aparecido el perro Pif en las páginas del periódico comunista *L'Humanité*

²²⁵ Jennequin (2003:29)

²²⁶ Groensteen, *Ibid.*, p. 100.

de la mano del historietista exiliado español José Cabrero Arnal²²⁷. Para 1950 se incorporaría el personaje del gato Hércules, amigo inseparable de las correrías del can, aunque no se llevaran bien del todo.

A pesar de que se estuvieran produciendo intentos serios de renovación del género *animalier*, ninguno de ellos pudo llegar a España. La censura franquista forzó que los cómics de animales quedaran encasillados dentro de las publicaciones infantiles de rostro amable a lo Disney. Una de las creaciones populares en la posguerra fue *El conejito atómico* (1952), de Antonio Ayné. El conejo protagonista, que tuvo su propia revista desde 1956, tenía superpoderes, pero, en una decisión sorprendente, el autor decidió privarle de ellos, lo que motivó el ascenso de un nuevo héroe, *Pumby*²²⁸, a la sazón, un gato negro. Las aventuras del felino, creación de José Sanchís Grau, se publicaban en su propia serie desde 1955, pero para 1960 el gato se convirtió en superhéroe y el nombre de la publicación cambió, como era de esperar, a *Super Pumby*.

Para entonces, nuestro país estaba perdiendo un nuevo tren, el del salto definitivo de la historieta de *funny animals* hacia un contenido y un público adultos, que se dio en el mercado norteamericano gracias al *comix*, el cómic *underground* de autores como Crumb, Shelton o Bodé. Sus obras iniciaron la llamada venta directa. Al no depender de las grandes empresas distribuidoras, los artistas *underground* de los sesenta pudieron saltarse las normas fijadas por la industria y dar rienda suelta a sus ocurrencias, muchas veces a través de animales antropomorfizados. El más famoso de entre todos ellos sería *El gato Fritz* (1959), de Robert Crumb, crítica feroz de la década de los *hippies* y de la liberación sexual, a la que se sumó la serie de los *Freak Brothers*, de Gilbert Shelton²²⁹.

El magisterio de Crumb es indiscutible, sobre todo, en el cómic alternativo desde los años sesenta del siglo XX. Descontento con la imagen que transmitía su gato en la película de animación que se hizo en 1972, más centrada en sus aventuras sexuales que en la crítica sociológica, Crumb decidió acabar con su personaje en una historieta de ese mismo año. No obstante, en 1981, Reed Waller, “empleando un estilo de dibujo que

²²⁷ Arnal había publicado ya en España en 1934 las aventuras del perro Top, precedente de Pif.

²²⁸ Guarnido incluyó a Pumby dentro de los personajes de cómic homenajeados en su cartel para el festival *Viñetas desde o Atlántico* de 2004.

²²⁹ El personaje secundario de *El gato de Fat Freddy*, uno de los tres *Freak Brothers*, apareció en 1969 y tuvo también su propia miniserie.

acusaba la fuerte influencia de Crumb, revivió la sátira sexual “sólo para adultos” de Fritz²³⁰” en su serie sobre *Omaha, la gata bailarina*.

Años antes, en 1973, la editorial Marvel, consciente del éxito de los nuevos *funny animals*, consiguió sacar al mercado a *Howard el pato*, de Gerber y Mayerik, un cómic de protagonista angustiado que llegaría a tener su propia adaptación cinematográfica en 1986²³¹. Ese mismo año veía la luz la primera parte de uno de los hitos del cómic de las últimas décadas: *Maus*, de Art Spiegelman. La historia narra el testimonio de Vladek, el padre del autor, sobre sus recuerdos en la Europa nazi y en el campo de exterminio de Auschwitz.

La obra removi6 conciencias, obtuvo un Pulitzer (honorífico) y demostr6 que los *funny animals* podían emplearse en el cómic para acercarse a un momento histórico tan terrible como el del Holocausto judío. El propio Spiegelman reconocía que había llegado a la metáfora animal gracias a su amigo Ken Jacobs, cineasta y profesor universitario, quien le hizo ver que la imagen de los negros transmitida por los dibujos animados de comienzos de siglo quedaba denigrada al mismo nivel de los animales antropomorfos. La imagen de los negros norteamericanos no era la real, sino la caricaturesca transmitida por los *minstrel shows*, los espectáculos de variedades, de moda desde mediados del XIX, en los que actores blancos se pintaban para imitar a sus compatriotas negros²³².

Tras *Maus* no había nada más por demostrar. Los animales antropomorfos formaban parte del lenguaje del cómic y no importaba en qué tipo de historieta aparecieran. España, aislada en el franquismo, tuvo que esperar al *boom* de las revistas de cómics para adultos para ponerse al día. Mientras los cómics infantiles estaban en vías de extinción ante la competencia de la televisión, en la revista *El Víbora* había cabida para un personaje *underground* como el *Buitre Buitaker*, de Gallardo y Mediavilla, personaje secundario de *Makoki* que disfrutaría de su propia serie. Y, alejado de la vida de crápula del carroñero, en la revista *Rambla*, Josep María Beà crearía dos series protagonizadas por el felino Ricardo Gatony, una de género fantástico: *La muralla* (1983), y otra de género realista con aportación de vivencias autobiográficas: *Siete vidas* (1983).

A pesar de la desaparición de una gran parte de las publicaciones periódicas, los animales antropomorfos han seguido siendo protagonistas de excelentes obras españolas

²³⁰ Coma (1983:953)

²³¹ Howard influyó en sus comienzos en la creación del personaje de Cerebus, el cerdo hormiguero protagonista de la serie homónima nacida de la imaginación del canadiense Dave Sims en 1976.

²³² Cfr. Spiegelman (2009)

de los últimos años. Podemos quedarnos, por supuesto, con *Blacksad* (2000-) dentro del género negro, pero también están ahí (y hay que citarlas) *La tetería del oso malayo* (2006), de David Rubín, la fantasía de series como *Orn* (2004-), de Quim Bou, y *La saga de Atlas & Axis* (2010-), de Pau, la reflexión sobre el acto de crear en la urraca del Max de *¡Oh diabólica ficción!* (2015), o la preocupación ecológica de la tira de prensa *Hipo, Popo, Pota y T@mo* (2006-2014), de Ramón. Precisamente, es en los periódicos donde más fácil tenemos encontrarnos con los gatos en los últimos años. Grandes tiras sobre gatos han sido (y muchas aún lo son):

- En EE. UU., *Isidoro* (1973), de George Gately; *Garfield* (1978), de Jim Davis o *Mutts*, de Patrick McDonell.
- En Bélgica, *Le Chat* (1983), de Philippe Geluck²³³.
- En Argentina, *Gaturro* (1993), de Nik.

Los animales siguen protagonizando fantasías heroicas como *Mouse Guard* (2006), de David Petersen, o *Los ratones templarios* (2007), de Glass y Avon Oeming²³⁴; y los gatos interactúan y hablan con los humanos en obras sorprendentes como la serie *El gato del rabino* (2002-), de Joan Sfarr, mientras desembarcan en nuestro país un buen número de mangas costumbristas sobre las relaciones entre gatos y hombres²³⁵ y exportamos al extranjero ese mismo día a día del gato doméstico por medio del *Miau* (2010-2012), de José Miguel Fonolosa, webcómic antes de pasar al formato impreso.

4.2.2. Detectives animales

La filiación de *Blacksad* al cómic de animales antropomorfos nos empuja, aunque sea brevemente, a recorrer la historia del noveno arte al acecho de detectives *animalier*.

El primero que encontramos es el *Sherlocko the Monk* (1910-1912), de Gus Mager. Aprovechando la inmensa popularidad del detective de Conan Doyle, Mager comenzó a publicar su propia tira de prensa protagonizada por personajes simiescos. Para su

²³³ Auténtico éxito de ventas en el mercado franco-belga. Sus tiradas, 350.000 ejemplares para el volumen de 2013 (el último con datos), son superiores a las de *Blacksad*.

²³⁴ Con dibujo del español Víctor Santos desde el segundo tomo.

²³⁵ Vid. Anexo I.

desgracia, el creador del auténtico Holmes amenazó con demandarle, así que Mager no tuvo más remedio que renombrar la serie, *Hawkshaw the Detective* en adelante, y dar un cambio a sus personajes desde lo animal a lo humano.

En España tuvimos también nuestro propio cómic inspirado por el inquilino del 221B de Baker Street. En 1936, antes de su etapa francesa, Cabrero Arnal creó el personaje de Cascarilla, un pájaro detective con serie homónima titulada “Truculentas peripecias del Sherlock Holmes de Animalandia”. Sin embargo, el primer gato detective no aparecería hasta 1964, año en el que el belga Raymond Macherot creó para la revista *Spirou* el personaje de Chaminou, el gato aristócrata con monóculo cuya vida en papel no fue más allá de un álbum hasta que se retomó al personaje por Yann en 1989 y por Olivier Saive en cuatro tomos aparecidos en los noventa.

En Francia el *polar animalier* se haría adulto con la publicación de la serie que más tiempo lleva en activo, *Canardo*, del belga Benoît Sokal (1954-). Referente inmediato de *Blacksad*, el detective de Sokal no llegó a ser popular en España, pese a que se publicara alguna historieta suya en revistas como *Tótem*. Además, tanto el tratamiento gráfico como la construcción del personaje quedan bastante lejos de lo que pretenden transmitir Díaz Canales y Guarnido.

En cualquier caso, no hay que desmerecer el trabajo de Sokal en lo que comenzó como una colaboración de historias cortas para la revista *À Suivre* que daba sus primeros pasos en 1978, y acabó dando paso a una serie de la que ya se llevan publicados veinticuatro álbumes (el último, *Mort sur le lac*, de 2015). El detective Canardo, policía en las primeras historias, es un pato claramente inspirado en la serie de televisión *Colombo*. El personaje, de aspecto descuidado, viste con una gabardina vieja y es fumador, como el personaje interpretado por Peter Falk. La diferencia estriba en que en el universo del cómic *noir*, Canardo es un detective descreído con una afición desmedida por la bebida. En los diferentes tomos hay lugar para las investigaciones del detective y para coqueteos con clientas o mujeres fatales que se cruzan por el camino. Desde el tomo segundo: *La Marque de Raspoutine* (1982), conocemos al archienemigo de Canardo: el gato Raspoutine, y habrá que esperar hasta el octavo: *Le Canal de l'angoisse* (1994), para que se incorpore al elenco de personajes un compañero para el detective, un policía conejo despistado y bonachón, el comisario Garenni.

El otro gran título actual con detectives en un universo *animalier* es la serie *Grandville* (2009-), de Bryan Talbott, protagonizada por el inspector de Scotland Yard, Archibald LeBrock, un tejón inglés. La serie comparte con *Blacksad* las segundas lecturas y los guiños a otras obras conocidas de la literatura o la pintura, pero la acción tiene lugar en un presente *steampunk* distópico, resultado de la victoria de Francia en las guerras napoleónicas. La capital gala tiene el nombre de *Grandville*, claro homenaje al ilustrador francés del XIX. Hasta allí se desplaza LeBrock en el tercer episodio de la saga: *Bête Noire*, capítulo protagonizado por los artistas (en el que aparecen coincidencias con *Alma roja*) en el que el villano resulta ser el sapo Baron Krapaud (*crapaud*, sapo en francés). La inspiración no le vino del Ivo Statoc de *Un lugar entre las sombras* de Díaz Canales y Guarnido, sino que Talbott se fijó en el Sr. Sapo, uno de los personajes de *El viento en los sauces* (1908) de Kenneth Grahame, un clásico de la literatura infantil inglesa.

Para terminar con los autores extranjeros de *polar animalier* habría que incluir al historietista noruego Jason, autor de cómics de gran lirismo por medio del ahorro de medios (y de palabras). Su aproximación al género policiaco comenzó con la adaptación con animales antropomorfos del *El carro de hierro*, uno de los clásicos de la novela policiaca noruega, escrito por Stein Riverton (seudónimo de Sven Elvestad). Pero lo *noir* ha estado presente en dos obras posteriores de guion propio: *¿Por qué haces esto?* (2005) y *El gato perdido* (2013).

En suelo patrio es necesario nombrar a Caracolín y Waldo, policía caracol y su ayudante mariquita, que deben investigar un crimen en El Valle de las Zarazamoras, lugar ficticio dentro del desternillante e irreverente universo de *Mondo Lirondo* (1993), los tebeos publicados por La Peña en 1993²³⁶.

Para poner punto final a este repaso, se podría mencionar al personaje de Slylock Fox (1987-), creado por Bob Weber Jr., aunque se mueve a medio camino entre el cómic y el pasatiempo, pues nuestro mudo protagonista debe resolver un problema lógico en cada tira con la ayuda del lector.

Asimismo, no estaría de más citar a series de *funny animals* que, sin ser de género negro, han coqueteado en alguna ocasión con él, como es el caso de *Usagi Yojimbo* (1984-) (“conejo guardaespaldas” en japonés) de Stan Sakai que en el decimotercer tomo

²³⁶ La Peña eran Albert Monteys, Álex Fito, Ismael Ferrer y José Miguel Álvarez, estudiantes de Bellas Artes por aquel entonces. Los tebeos se recopilaron en un volumen único en 2002 y no se volvió a tener noticia del grupo hasta la publicación en 2015 de *Mondo Lirondo Returns*.

de sus aventuras, *Sombras grises* (2000), incluía varias tramas policiales dentro de su hilo argumental. En dicho volumen es Usagi quien actúa como compañero del inspector Ishida, mezcla de policías literarios y televisivos. Su apariencia afable, su carácter sereno y la voluntad de hacer justicia caiga quien caiga remiten al Colombo de la pequeña pantalla y puede que por los orígenes asiáticos, además de por los rasgos psicológicos, a Charlie Chan, detective americano de origen chino creado por Earl Derr Biggers en 1925 (inspirándose en un policía chinoamericano real). Y, aunque no se deje encasillar en ningún género en concreto, también hay elementos de género *noir* en la serie de Lewis Trondheim protagonizada por el conejo Lapinot desde 1992.

A modo de conclusión, señalaremos que es difícil encontrar un personaje de detective dentro de una historia verosímil como las de *Blacksad*. El que más se le aproxima es el Lebrock de *Grandville*, pero la serie tiene un universo propio alejado de la realidad histórica. Muchos detectives, en cambio, tienen una intención paródica y explotan su faceta histriónica. Ni que decir tiene que la parodia se intensifica dependiendo de la especie a la que pertenece el investigador. A nadie le extraña ver un perro policía o incluso un gato detective (habida cuenta de la asociación de las cualidades del gato con las que demanda esta profesión), pero cuesta más adaptar a nuestro esquema mental la presencia de un detective como el Caracolín de *Mondo Lirondo*, un requiebro del género negro y de nuestra idea del cómic *animalier* para subir la nota de la obra de La Peña²³⁷.

4.2.3. El universo *animalier* de *Blacksad*

4.2.3.1. Los animales

En noviembre de 2000 la editorial Dargaud publicaba en Francia *Un lugar entre las sombras* y comenzaba lo que Derouet (2008:57) denomina la “segunda revolución” dentro del *polar animalier*. No se trataba de un cómic destinado al público infantil-juvenil como pudiera ser el del gato Chaminou de Macherot, ni tampoco del tono paródico desmedido del detective Canardo, protagonista de la “primera revolución” al acercar los detectives antropomorfos al público adulto.

²³⁷ Vid. Groensteen (2010:38-39)

Blacksad era un álbum *noir* clásico, como las mejores novelas o las mejores películas del género entre la década de los treinta y los cincuenta. Solo que, esta vez, protagonizado por animales. Y a juzgar por los gustos del guionista (y autor de las primeras historietas), *Blacksad* tenía todas las papeletas para ser un detective humano en un mundo en blanco y negro. Sin embargo, la lectura de una historieta con animales antropomorfos en una de las entregas de la *Historia de los cómics* de Toutain le fascinó y le “entraron unas ganas irrefrenables de dibujar un cómic protagonizado por animales”²³⁸.

La historieta en cuestión era *The Junkwaffel Invasion Of Kruppenny Island*, publicada en el fascículo 35 de la citada colección de Toutain. El autor, Vaughn Bodé, había sido, hasta su temprana muerte, uno de los pilares del *comix* norteamericano junto con Shelton y Crumb. Como este último, Bodé había adoptado los animales antropomorfos para dejar la crítica social y pararse a hablar de sus propios conflictos interiores. Los animales que lo hicieron famoso eran sus lagartos, a los que situó tanto en la prehistoria como en un futuro galáctico. En la historieta que fascinó a Díaz Canales estos se encuentran en el espacio librando una guerra frente a los sapos.

Así pues, gracias a Bodé, ya estaba decidido, el protagonista sería un gato dentro de un mundo habitado exclusivamente por animales. Luego vendría el *Blacksad* primitivo y el salto mortal hacia el color y hacia el realismo. Con la aportación de Guarnido se creaba “a smooth, seamless mix of human/animal anatomy”²³⁹ y, como dejó dicho Jean Giraud, uno de los autores más importantes del cómic de la segunda mitad del XX: “con un dibujo de una perfecta elegancia nos sumergió, no ya en una fábula caricaturesca y moralizante, sino en otro planeta, tan violento, absurdo y maravillosamente vivo como el nuestro”²⁴⁰.

He ahí el mérito de la serie. Donde la literatura y el cine de animación han fijado unas reglas, aparece una serie como *Blacksad* que logra alzarse sobre los estereotipos.

La figure animalière n'est désormais plus la caricature servant à l'élaboration de quelque satire sociale. Libérée de ces contraintes qu'elle s'était elle-même imposées, elle a su évoluer hors des sphères de la littérature jeunesse, mais surtout elle s'est éloignée de la parodie et du pastiche, et parfois même de la fable, à laquelle elle semblait fondamentalement attachée. Peu à peu, le réel a pris le dessus sur le symbolique et la métaphore. Après avoir été soumis à toutes les élucubrations

²³⁸ Illescas (2014)

²³⁹ Adams (2014)

²⁴⁰ Guarnido *et al.* (2010)

graphiques, et avoir ainsi testé sa remarquable plasticité, l'animal de papier, parfaitement adapté et urbanisé, adopte aujourd'hui des postures et des attitudes beaucoup moins spectaculaires²⁴¹.

Un animal qui parle et qui se comporte comme un humain ressortit à l'incongruité. Cependant la dimension animalière peut, dans une certaine mesure, se faire oublier, et passer aux yeux du lecteur pour une simple convention du récit [...] Il rend alors fort peu vraisemblable que ces personnages, en tous points semblables à nous, arborent des têtes de chat, de chien ou de renard. Dans *Blacksad* cependant, l'incongruité crée un sentiment d'étrangeté [...] plutôt que de connivence parodique, rien, dans les intrigues elle-mêmes, n'indiquant d'intention comique ou satirique²⁴².

Díaz Canales y Guarnido logran mantener a sus animales dentro del realismo del escenario de la Norteamérica de los cincuenta, lo cual, no quiere decir que no los empleen para hablar, en el fondo, de los seres humanos que poblaron ese país en ese momento y, por añadidura, de todos los seres humanos que poblamos el planeta en el siglo XXI. De todas formas, es cierto que el empleo realista de animales, seña de identidad de la serie, puede resultar un tanto desasosegante, sobre todo en aquellos momentos

où la sauvagerie humaine trouve un troublant reflet dans les comportements animaliers, retranscrits à travers une riche gamme d'expressions et d'attitudes: gueule hurlante, dents acérées, griffes pointues, force colossale, langue visqueuse... La fable qui utilise les animaux pour mieux ausculter les rapports humains atteint dans cette éviction de la fantaisie et dans ce rapport au réel une étape nouvelle, singulièrement plus crue et radicale²⁴³.

No obstante, el mensaje que quieren transmitir Díaz Canales y Guarnido no se centra tanto en los momentos de violencia en exclusiva, sino más bien en que los humanos, por mucho que nos esmeremos en mantener nuestra imagen pública –la *face* en el modelo pragmático de Brown y Levinson–, no podemos escapar a nuestra propia naturaleza. Como nos explica Guarnido, Neal, el abogado hiena de *Amarillo*, resume la filosofía detrás de sus animales antropomorfos: es coqueto y se peina con gomina, pero, a pesar de sus esfuerzos, no puede evitar que el pelo siga alborotado al nivel del cuello: “Neal reste une hyène, un animal sauvage et ne peut le cacher. Dans *Blacksad*, personne ne peut dissimuler sa vraie nature”²⁴⁴.

²⁴¹ Laballery (2006:175)

²⁴² Groensteen (2010:161)

²⁴³ Laballery, *Ibid.*

²⁴⁴ Giner (2013:53-54) Otro personaje esclarecedor sobre este tema es Chad, del que dice Guarnido, “à chaque fois qu’il libère le lion en lui, je l’ai dessiné en gros plan, sans concession, sans humanité, un lion très réaliste. Peut-on vivre en société en lâchant la bête qui est en nous? On en revient au thème du vivre ensemble” (*Ibid.*, p.56).

Los animales antropomorfos de *Blacksad* pertenecen todos al subfilo de los cordados compuesto por los vertebrados. Además, dentro de los vertebrados solo aparecen los pertenecientes al clado de los tetrápodos. En *Blacksad*, pues, hemos podido contemplar en su versión humana solo a:

- Anfibios, como el sapo Ivo Statoc en *Un lugar entre las sombras*.
- Reptiles, como el gavial Ribs en *Alma roja*.
- Aves, como la urraca Cotten de *Arctic-Nation*.
- Mamíferos, como el perro Sebastian Fletcher de *El infierno, el silencio*.

Con todo, los mamíferos son los que más aparecen entre sus páginas, ya sea como protagonistas o como simples habitantes del universo *animalier* de la serie. De hecho, se les llegó a reprochar a los autores un cierto maniqueísmo en el empleo de las especies. Es fácil comprobar cómo en el primer tomo los mamíferos eran los elegidos para representar a personajes con rasgos positivos (a excepción de la rata), frente a anfibios y reptiles que cumplían con su papel de seres malvados. Sin embargo, a partir de *Arctic-Nation* los autores se dieron cuenta de que, una vez más, las connotaciones culturales y afectivas hacia ciertos animales podían servir para establecer un juego entre lo esperado y lo que en verdad representaba el animal en el cómic. Esto ocurre, por ejemplo, con el caballo, mamífero noble, de *Arctic-Nation*, transformado en el antipático jefe de la banda de los Black Claws o con Kupka, el koala copropietario del circo Sunflower, mezquino y rencoroso, pese a un aspecto adorable.

Asimismo, sería conveniente fijarse también en el empleo de los animales como símbolos del poder. Por lo general, en los primeros tomos, son los mamíferos de gran tamaño los que mantienen su jerarquía sobre los inferiores, como pasa, por ejemplo, con el oso polar convertido en jefe de policía de *Arctic-Nation*. Pero esto no quiere decir que no haya otros personajes, como el sapo Statoc en el primer álbum, o el senador Gallo en *Alma roja*, que pueden alcanzar el poder, de modo que, como en el caso del racismo, “the evolving treatment of the different animal natures destabilises these hierarchies [de poder] so it becomes evident that they are artificial constructs rather than natural order”²⁴⁵.

²⁴⁵ Hanley (2012:405)

Para cerrar el apartado, diremos que también se pueden contemplar en las viñetas de *Blacksad* insectos y peces, pero estos conservan su animalidad. En el caso de los insectos, se trata de ejemplares disecados que atesora, no podía ser de otro modo, el sapo Ivo Statoc en *Un lugar entre las sombras*²⁴⁶. Y los peces forman parte del acuario construido por el padre de Otto Lieber en *Alma roja*²⁴⁷.

Se ha dado el caso, asimismo, de cambios de un animal a otro en la fase del guion. Ocurrió en el paso del *Blacksad* primitivo al definitivo *Un lugar entre las sombras*. El gorila que cantaba en el club fue sustituido por un orangután en el primer álbum de la serie y lo mismo le pasó al toro que se enfrentaba en el ring al gorila Ostiombe, que fue sustituido por un jabalí. Otero en *Alma roja* o Sebastian Fletcher en *El infierno, el silencio* son dos casos más de los que hablaremos en su momento.

Más curioso resulta, en cambio, observar cómo algunos miembros de la fauna que puebla las páginas de las historias de nuestro héroe, se obstinan en conservar parte de su animalidad. Un ejemplo evidente es el de los animales del circo en *Amarillo*. Guarnido ofrece la explicación de que “ce parti pris nous permet de montrer combien leur communauté est à part”²⁴⁸. En el resto de ocasiones, por lo general, Díaz Canales desvela que “nos choix sont toujours motivés”²⁴⁹ y pone como ejemplo al guepardo hijo de Oldsmill, el adinerado racista de *Arctic-Nation*. *Blacksad* le recuerda que, frente a la endogamia, “a veces no es tan malo mezclarse”²⁵⁰. Lo cierto es que en la naturaleza los guepardos son animales consanguíneos que sufren de problemas genéticos.

Lo mismo ocurre con el zorro ártico Huk. Lo podemos contemplar con su cola. El apéndice sirve para hacer menos cruda la escena de sexo con Jezabel, pero además nos retrata al zorro con un comportamiento que está en su naturaleza. Este animal intenta borrar sus huellas con el rabo, algo que intenta hacer el astuto Huk con su implicación en el secuestro de Kyle y el asesinato de Dinah²⁵¹.

Otros ejemplos de personajes que conservan su cuerpo animal son el gorila boxeador Jack Ostiombe de *Un lugar entre las sombras*; la mofeta Rose de *El infierno, el silencio* o los monos de Alemania del Este que están a cargo del barco donde va el cuadro

²⁴⁶ Díaz Canales y Guarnido (2000:17-19)

²⁴⁷ Díaz Canales y Guarnido (2005a:43-45)

²⁴⁸ Giner (2013:54)

²⁴⁹ Ibid., p. 55.

²⁵⁰ Díaz canales y Guarnido (2003:21)

²⁵¹ Giner, Ibid., p.54.

con los secretos de la bomba H en *Alma roja*, álbum en el que, por cierto, puede verse en las guardas del final a los australianos de cuerpo animal que reciben el cuadro de Litvak.

4.2.3.2. John Blacksad

Nos hallamos por fin frente a nuestro héroe, un gato detective²⁵². Como dice Guarnido: “La fascination pour le chat ne date pas d’hier et ce n’est pas par hasard si nous l’avons comme personnage principal”²⁵³.

John Blacksad es un gato negro del que, poco a poco, vamos conociendo cosas sobre su vida. Estas revelaciones sutiles, suministradas con cuentagotas por Díaz Canales, son una manera habilidosa de humanizar al personaje²⁵⁴. Hasta ahora sabemos que tuvo una infancia difícil en un barrio pobre de Nueva York de la que logró redimirse gracias a la obra social del padre de Otto Lieber. Acudió a la universidad a estudiar Historia, pero fue expulsado al año. Participó más tarde como soldado en la Segunda Guerra Mundial²⁵⁵ y solo le hemos conocido la profesión de detective privado. También sabemos, gracias a la edición especial de *Alma roja*, que acabará visitando de nuevo el viejo continente, pues viajará hasta Lausana en el futuro. De sus relaciones sentimentales, solo conocemos que fue pareja de Natalia Wilford y que destrozó el corazón de Alma Mayer. Y, por último, de sus vínculos familiares, gracias a *Amarillo*, hemos conocido a su hermana Donna y a su sobrino Ray, que tuvo un abuelo fotógrafo y que tiene un padre del que no sabe nada últimamente.

Pero, además de un pasado, John tiene una serie de características físicas que no acaban de encajar con el animal antropomorfizado. El dibujante, Juanjo Guarnido, confiesa que el límite entre animal y hombre estuvo en el centro de sus discusiones con Díaz Canales sobre el personaje :

²⁵² Para el lector francés, nuestro héroe recuerda mucho a John Chatterton, de Yvan Pommaux, un gato negro detective, vestido a lo Bogart y sin la parte blanca del morro de Blacksad, que protagonizó tres álbumes infantiles en los años noventa: *John Chatterton detective* (1993), *Lilas* (1995) y *Le grand sommeil* (1998).

²⁵³ Bosser (2008:26)

²⁵⁴ Opinión de Guarnido en Giner, *Ibid.*, p. 55.

²⁵⁵ En septiembre de 2015, Díaz Canales donó para una iniciativa a favor de los refugiados sirios una ilustración en la que se ve a John vestido de soldado en Italia en 1944.

Una cosa a tener muy en cuenta [...] era hasta qué punto los atributos animales de los personajes se podían conservar cuando los animales están humanizados. Blacksad tiene garras, un oído muy fino y reflejos de gato²⁵⁶.

Aunque haya subido a despejarse a algún tejado o haya enseñado los colmillos en un par de ocasiones²⁵⁷, Blacksad respeta, por lo general, su condición de gato antropomorfizado.

Los lagartos de Bodé, como vimos, dieron a Díaz Canales la idea de crear un cómic de animales, pero la elección del gato negro como protagonista tuvo que ver con la búsqueda de un animal hermoso en la apariencia y con unos rasgos de carácter que coincidieran con los de un detective privado.

L'agilité et l'indépendance²⁵⁸ sont deux points qui symbolisent le chat et c'est l'image que je voulais donner à mon héros. Quant à la couleur noire, elle donne une nuance "fataliste" qui colle très bien avec le genre du polar²⁵⁹.

Agilidad e independencia son solo algunas de las características que los seres humanos hemos atribuido al *Felis silvestris catus* desde que comenzáramos a domesticar a sus antepasados, los gatos monteses, en la zona de Oriente Próximo hace unos diez mil años. Domesticar puede ser un término incorrecto para definir nuestra relación con ellos. Encajan más dentro del mutualismo, ambas especies nos beneficiamos de compartir el mismo espacio, lo cual no quiere decir que el gato necesite de nosotros para (sobre)vivir²⁶⁰.

Para San Isidoro de Sevilla, el nombre de gato derivaba "del griego *kaiesthai*, que significa astuto"²⁶¹. El escritor inglés Hector Hugh Munro, más conocido por el seudónimo de Saki, añade nuevas cualidades en su relato "Los grandes logros del gato":

El animal a quien los egipcios adoraban como a un dios, al que los romanos veneraban como símbolo de la libertad y que fue anatemizado por los europeos de la ignorante Edad Media, quienes lo tenían por un ser demoníaco, ha demostrado a lo largo de todas las épocas dos rasgos de carácter íntimamente mezclados: valor y dignidad. Y aun en las circunstancias menos propicias, el gato siempre se ha distinguido por ambas características²⁶².

²⁵⁶ Martín, Pilar (2015)

²⁵⁷ Con el acosador de Natalia Wilford en *Un lugar entre las sombras* (p. 6) y ante los comentarios racistas del loro en *Amarillo* (p.27).

²⁵⁸ Ya nos lo había dicho el gato Murr de E.T.A. Hoffmann: "Mi raza, nacida libre e independiente".

²⁵⁹ Derouet (2008:61)

²⁶⁰ "Perros y gatos", en *Tres14*, 30 de noviembre de 2014.

²⁶¹ *Etimologías*, XII, 2, 38. Citado en Herrero Marcos (2010:124).

²⁶² Cabrera Infante *et al.* (1998:125)

Valor y dignidad para un animal al que es verdad que los egipcios, quienes también lo asociaban a la luna²⁶³, veneraban a través de la diosa Bastet, la diosa protectora del hogar. Más adelante, comenzó a asociarse a Bastet con la diosa Sejmet, una diosa leona, capaz de asesinar para defender a sus cachorros. Para mantener calmada a la diosa gata se celebraba anualmente un festival en la ciudad egipcia de Bubastis en donde también eran embalsamados los gatos que portaban mensajes para sus dueños en el más allá. Hacia el año 1.000 a.C. comienza esta relación de Bastet con el más allá, ampliamente representada en el *Libro de los muertos* egipcio. La diosa pasa a ser hija de Ra, el dios sol, y aparece representada con un cuchillo en una pata con el que corta la cabeza de la serpiente Apofis, el Dragón de las Tinieblas, que intenta hacer que el sol no pueda realizar su viaje nocturno por el mundo subterráneo. “Le chat symbolise ici la force et l’agilité, qu’une déesse tutélaire met au service de l’homme pour l’aider à triompher de ses ennemis cachés”²⁶⁴.

Sin menospreciar la explicación mitológica, en Egipto se utilizó al gato para proteger las cosechas de los ataques de los roedores. Esto es lo que le hizo alcanzar su estatus de divinidad hasta tal punto que

quien mata a un gato es ajusticiado. Más tarde, los griegos descubren las cualidades de este animal, buen cazador, más limpio que la comadreja y la garduña, usadas en aquella época en los depósitos de cereales. Lo importan con el mismo fin, pero no conservan la adoración de los egipcios²⁶⁵.

A decir verdad, salvo en la época dorada del Antiguo Egipto, el gato nunca ha terminado de gozar de muy buena fama. Tenemos interiorizado en nuestra cultura desde la Edad Media que el gato negro es la encarnación del mal y como tal es el fiel escudero de las brujas (si no son ellas mismas quienes adoptan el disfraz felino)²⁶⁶. Esta visión negativa la comparten la cábala y el budismo en los que el gato indica el pecado (y por

²⁶³ Cirlot (1992:214)

²⁶⁴ Chevalier y Gheerbrant (1982:215)

²⁶⁵ Hochet (2015:21)

²⁶⁶ Juanjo Guarnido se encargó de dar vida a Malkin, el gato negro propiedad de las tres hechiceras de *Brujeando*, protagonista de conversaciones un tanto surrealistas con su amigo íntimo, el sapo Paddock. El dibujante mantiene una intensa relación con los felinos a lo largo de su trayectoria. Animador del Pastor de gatos en *Nocturna* (2007), había colaborado antes en el corto de animación de Disney sobre un gato con problemas con su cola: *Lorenzo* (2004). En todos sus álbumes pueden encontrarse gatos. En *Voyageur 13:Omega* (2011), la historia acaba con una viñeta detalle en la que se ve cómo se acaricia a un gato negro en el Antiguo Egipto, y en el propio *Blacksad*, en el primer tomo, si nos fijamos bien, observaremos que John tiene una escultura egipcia de un gato en su despacho (Díaz Canales y Guarnido (2000:5)) y un cuadro de Toulouse-Lautrec en su apartamento (Ibid., p. 38). El pintor francés era un cliente habitual del cabaret de *Le Chat Noir*, aunque el autor del cartel más célebre del local y de numerosos cuadros sobre gatos fuera el francosuizo Steinlen.

eso aparece en occidente, en ocasiones, a los pies de Cristo). Lo mismo ocurre en la tradición musulmana. El gato no es símbolo de malos augurios salvo cuando es negro. Entonces sí, debemos comernos su piel para librarnos de encantamientos, escribir los conjuros más potentes con su sangre o tener presente que los *djinns*, los genios, se esconden bajo la forma del gato. Quizás por eso en la antigua Persia había que saludar a un gato negro cuando entraba a la habitación de noche²⁶⁷.

Sin embargo, no para todo el mundo el gato negro llevaba asociada la mala suerte. Eran los preferidos de los marineros para cazar a las ratas, y japoneses y celtas los tenían como símbolo de prosperidad²⁶⁸. Los anglosajones siguen considerando en la actualidad que los gatos atraen la buena suerte, aunque Graham Greene viera en una ocasión en un *pub* un letrero que decía: “You will never persuade a mouse that a black cat is lucky”²⁶⁹.

Otro escritor, Raymond Chandler, dueño de la gata Taki, hizo su propia reflexión sobre el comportamiento huraño de los gatos

Es cierto que un gato no le da a uno la clase de afecto que le da un perro. Un gato nunca se comporta como si uno fuera el único punto en una existencia por lo demás nublada. Pero esto es sólo otro modo de decir que un gato no es un sentimental, lo que no quiere decir que no tenga afecto²⁷⁰.

Lo dejó dicho, de otro modo, el dramaturgo Enrique Jardiel Poncela en una obra de un solo acto.

RAMIRO. [...] La verdad real es que desde el punto de vista del amor, los seres humanos se dividen en dos grupos: los que necesitan amar y los que necesitan ser amados. [...]

AURELIA. ¿El amor del gato y del perro?

RAMIRO. Sí. Porque esos dos encantadores animales simbolizan los grupos en cuestión y hasta se diría que ambos están en el mundo para ser preferidos respectivamente por los seres que constituyen los dos grupos. El gato es todo egoísmo y frialdad, el perro es todo generosidad y efusión. Y así instintivamente les gustan los gatos a aquellos seres que necesitan amar, les gustan los perros a aquellos que necesitan ser amados: y el gato se deja amar de los que le aman y el perro ama a los que le piden amor²⁷¹.

Un último rasgo del carácter de los gatos es que nos resultan graciosos. Puede que sea por eso que desde pequeños muchos de los chicos españoles hayamos aprendido a leer

²⁶⁷ Chevalier y Gheerbrant, *Ibid.*

²⁶⁸ “Perros y gatos”, en *Tres14*, 30 de noviembre de 2014.

²⁶⁹ Greene, Graham (1999), *Travels With My Aunt*, Londres, Vintage, p.37.

²⁷⁰ Chandler (2004:183)

²⁷¹ Jardiel Poncela (1989:100-101)

y escribir con las cartillas del gato Micho y es, seguro, por sus gracias por lo que la red está invadida de vídeos sobre gatos²⁷².

Ágil, independiente, astuto, valeroso, digno, frío, gracioso y portador de mala suerte –la mayor parte de las veces–, esas son las cualidades en las que reconocemos a nuestro héroe, John Blacksad. Y sin embargo,

despite his appearance as a cat, Blacksad does not represent predatory savagery or restrained danger, but a humane moral code. The *Blacksad* series does not display the hallmarks of a conservative economic message –high respect for private property, for example– but harks back to a nostalgic ideal of protection for the weak²⁷³.

Al final, cuando el animal se quita la máscara, solo se ve a un hombre desnudo que tiene que enfrentarse a la imagen que le devuelve el espejo de él mismo. Por eso, mientras el mundo sea mundo,

mankind needs its strange animals, its myths and legends and old tales, in order to objectify man's fears outside of himself where he can fight them with man's courage and man's hope. For man is the strangest animal of all²⁷⁴.

4.2.4. El juego animal

Dice Daniel Fano, y dice bien, que: “Il n'y a évidemment pas de conte ou de récit moderne s'il n'y a pas plusieurs degrés de lecture (en ce sens, la touche d'humour est absolument indispensable)”²⁷⁵. *Blacksad* es una serie realista ligada al género *noir*, pero los autores no han dejado de aprovechar las ocasiones que se les brindaban a lo largo de las aventuras de John para dejar guiños, subtramas, referencias dispersas entre las páginas de los cinco tomos²⁷⁶. Los animales no podían ser una excepción. El recurso metafórico de utilizar un animal y atribuirle unas características humanas es para Díaz Canales “una

²⁷² Cfr. Vázquez (2015)

²⁷³ Hanley (2012:393)

²⁷⁴ Final de “The Cattywampus”, de Borden Deal, citado en Hisghsmith (1990:32).

²⁷⁵ FANO, Daniel, “Compagnons d’Enfance”, en Groensteen (1987:14).

²⁷⁶ El juego con los animales se ha prolongado incluso al tercer tomo de *Brujeando, ¡La vida es juego!* (2013), en el que se nos propone el reto final de encontrar en una doble página a un aye-aye, un ajolote, un tarsero, un kiwi y una musaraña (aunque quizás haya que encontrarlos en la enciclopedia antes de hacerlo en el álbum).

suerte de idioma universal”²⁷⁷ que había que exprimir en *Blacksad*. Al fin y al cabo, los animales están presentes en una gran cantidad de expresiones de uso cotidiano, como demuestra el microrrelato de Ángel Olgoso:

Más que humano

Él nunca admitiría tener ojillos de rata, risa de hiena, malas pulgas o hambre canina. En cambio, reconocería con gusto ser más listo que un lince y hacer vida de hormiga. Para hablar con exactitud, era un animal de costumbres. Bien es verdad que en este caso, bajo su rala piel de cordero, se escondía un tiburón de las finanzas. Sus enemigos, sin que sospechara nada, quisieron llevarse la piel del oso; lo mataron como a un perro mientras él echaba por la boca sapos y culebras. Pero, como asesinos inexpertos, rehusaron comprobar si su víctima tenía más vidas que un gato²⁷⁸.

No obstante, la historieta es una mezcla de palabra e imagen y el dibujante, Juanjo Guarnido, tiene su parte de culpa a la hora de sazonar con humor una serie en la que el sentido de la utilización, bien metafórica, o bien simbólica, de los animales o de aspectos de la vida animal se revela explícitamente en la última página de *Un lugar entre las sombras*: “En adelante, éste habría de ser mi mundo. Una jungla donde el grande se come al chico, donde las personas se comportan como animales”²⁷⁹. En el fondo, como decía Galeano:

calumniando a la selva, la cultura urbana llama “ley de la selva” a la ley que rige nuestra civilizada vida. En el vértigo de la competencia, en la lucha por el dinero y el poder, la economía de mercado y el orden imperial confirman, cada día, la moral militar: la humillación es el destino que merecen los débiles²⁸⁰.

No nos quedemos con el lado umbrío de *Blacksad* y pasemos a analizar algunos de los procedimientos que Díaz Canales y Guarnido han utilizado para llevarnos, a veces de forma más clara, otras de forma más sutil, al terreno que va desde la leve sonrisa hasta la carcajada²⁸¹.

²⁷⁷ “Perros y gatos”, en *Tres14*, 30 de noviembre de 2014.

²⁷⁸ OLGOSO, Ángel (2007), *Astrolabio*, Granada, Cuadernos del Vigía, p. 94

²⁷⁹ Díaz Canales y Guarnido (2000:48). Final parecido al del *Blacksad* primitivo que puede leerse en la página 31.

²⁸⁰ Galeano (2006)

²⁸¹ Para ser justos, habría que mencionar aquí a Thierry Chaffoin, de quien Guarnido confiesa en la dedicatoria de *Brujeando I. ¡Se acabó la magia!* (2008a:2): “que ya estaba detrás de algunos de los juegos de palabras del primer *Blacksad*”.

4.2.4.1. Entre líneas

Quizás sea en el humor surgido de la palabra escrita, sobre todo si no se trata de parlamentos de los personajes, donde más fácil es que se nos escape el efecto buscado por los autores²⁸². Y sin embargo, si nos fijamos un poco, hay motivos para sonreír en toda la serie. Ya en el primer tomo, nos encontramos en los estudios de Zenuck con un cartel de una película de Natalia Wilford dirigida por Frank Goat. A nadie se le escapa que el nombre es un chiste a partir del significado de *goat* en inglés (“cabra”) y el apellido de uno de los grandes directores de comedias de Hollywood, Frank Capra²⁸³.

Un poco más fino hay que hilar para captar que el bar La Iguana intenta reproducir un garito latino en el que los “peludos” mamíferos no son bienvenidos. Para darle el toque racial, además de por sus inquilinos, se le puso el nombre de una especie animal que sólo puede encontrarse en Centroamérica y el Caribe²⁸⁴. Y hablando de nombres, un tanto peculiar es el del cementerio al que conduce la rata a Blacksad: el *Wolfmouth Cemetery*. Pocos nos atreveríamos a adentrarnos de noche en un camposanto que lleva por nombre algo así como “boca del lobo”²⁸⁵.

Un último juego con las palabras, echando mano de nuevo del inglés, es el de la chaqueta de Gold Medal, el líder de la banda de moteros. En ella puede leerse: “Let it bleat”. La pronunciación nos recuerda al álbum discográfico *Let It Bleed* (1969), de The Rolling Stones, pero *bleat* en inglés no quiere decir “sangrar” (*bleed*), sino “balar”, lo que hacen las ovejas moteras²⁸⁶.

²⁸² Aunque no tenga nada de gracioso, sí que es reseñable aquí una de las notas de amenaza que recibe Natalia al comienzo del primer tomo (Díaz Canales y Guarnido (2000:6). El acosador no encuentra mejor insulto para la actriz que el de “zorra”.

²⁸³ Díaz Canales y Guarnido (2000:15)

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.25.

²⁸⁶ Díaz Canales y Guarnido (2013:9). Aunque no tenga que ver con los animales, no sería justo no hablar, aunque sea a pie de página de *Alma roja*, álbum que Díaz Canales llenó de “almas”: *Alma roja*, el cuadro; Alma Mayer, la escritora y *Alma mater* (Díaz Canales y Guarnido, (2005a:22)), la universidad.

4.2.4.2. El instinto animal

Otro de los medios de crear situaciones cómicas es explotar las relaciones animales en la naturaleza. Así, esbozamos una sonrisa cuando vemos en *Un lugar entre las sombras* cómo es la ratona la que atrapa al gato (robando) y cómo este le sonsaca información mostrándose encantador²⁸⁷. Y es el “instinto” el que hace sentir a Blacksad “repulsión por mi nuevo “amigo””²⁸⁸, la rata; o el que le hace decir, un tanto macabro, que Smirnov, el pastor alemán policía, no tardaría en roer lo que quedara de sus huesos tras la paliza en el cementerio y su paso por el calabozo²⁸⁹.

En *Arctic-Nation* hay más ejemplos del comportamiento animal. Hablamos más arriba del guepardo hijo de Oldsmill y del zorro Huk. Cuando John encuentra el cadáver de Dinah, comenta: “Un detalle me hizo sospechar que algo no marchaba bien. La nieve estaba removida, como si alguien hubiera barrido la entrada para borrar las pisadas”²⁹⁰. En este mismo episodio podemos ver a Blacksad encaramado a lo alto de un tejado²⁹¹ poco antes de encararse con Cotten para indagar el paradero de Weekly. La urraca está intentando vender la cámara fotográfica robada al reportero amigo de Blacksad, aunque, desde luego, lo que le parece excesivo al detective es oírle decir a Cotten, a punto de exhalar su último suspiro, que él lo que quiere es ir a Las Vegas. Blacksad le responde: “Verás, Cotten, entiendo que las urracas os volváis locas por las cosas brillantes, pero tu caso me parece patológico”²⁹², sobre todo, si sabemos que se trata de una anciana urraca ciega. Hacia el final del álbum, cuando Jezabel le cuenta al detective la historia de sus padres, el jefe Karup aparece en una estampa campestre pescando salmones en el río (con sus garras, por supuesto).

Otro ejemplo de fidelidad al instinto animal nos lo da en *Alma roja* la subtrama de los lemmings, convertidos en integrantes de una secta apocalíptica que acabarán suicidándose²⁹³. Y hay una última ocasión en la que se habla sobre el comportamiento animal en *Amarillo*, aunque se mezcle con elementos culturales humanos, ya que las

²⁸⁷ Díaz Canales y Guarnido (2000:13)

²⁸⁸ Ibid., p. 24.

²⁸⁹ Ibid., p. 29.

²⁹⁰ Díaz Canales y Guarnido (2003:24)

²⁹¹ Ibid., p. 29.

²⁹² Ibid., p. 43.

²⁹³ Díaz Canales y Guarnido (2005a:36 y 52). En el ámbito científico no parece existir una evidencia clara de que los lemmings tengan en verdad un comportamiento suicida como tal en casos de superpoblación.

hienas emiten un sonido que solo los humanos identificamos con la risa. En el último episodio de la serie el loro que recoge a John y Neal en su camioneta le espeta al abogado: “Para ser usted una hiena, tiene muy poco sentido del humor”, lo cual, por otra parte, no es cierto si nos fijamos en el resto del álbum²⁹⁴.

Ya fuera de la serie, con un toque más tierno que humorístico, es necesario hablar de la historia “Como el perro y el gato”. Todo en la historieta nos hace pensar que no podemos sobreponernos al instinto animal por el cual actuamos “según un guion invariable, escrito en la noche de los tiempos”²⁹⁵, el mismo que siguen el león con la gacela, el zorro, los lobos con los corderos o la hiena y el buitre rebuscando en la carroña. No obstante, ese guion puede quedar olvidado gracias a la amistad, como demuestran Blacksad y Smirnov, o todas las parejas que disfrutan, como ellos, de una taza de café (imagen 20): gavián y paloma, conejo y gato montés, guepardo y gacela...

4.2.4.3. Guiños culturales

En el tercer tomo de *Blacksad* hay una serie de referencias de las que se puede disfrutar a partir de conocimientos culturales, cultos y populares, vinculados a los animales. Hay motivo, pues, para la carcajada cuando descubrimos en la partida de póquer que abre la aventura que la liebre y la tortuga de la fábula de Esopo están sentadas a la mesa. El quelonio vuelve a ganarle a la liebre la partida y esta, por mucho que corra para huir, con John Blacksad como matón a sueldo de la tortuga Hewitt, tiene pocas posibilidades de escapar²⁹⁶.

Menos de cultura literaria y mucho de “leyenda urbana” tiene precisamente la vía de escape del gavián asesino Ribs tras el atentado a Lieber. El reptil huye a través del alcantarillado de Nueva York, el mismo por el que se dice que pululan cocodrilos liberados por dueños que no podían tenerlos en casa²⁹⁷.

²⁹⁴ Díaz Canales y Guarnido (2013:27)

²⁹⁵ Díaz Canales y Guarnido (2004:23)

²⁹⁶ Díaz Canales y Guarnido (2005a:3-4).

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 25. En las alcantarillas de la Gran Manzana vive también el Lagarto, uno de los enemigos de Spider-Man.

Y cultura popular es la de las supersticiones, entre ellas, la del gato negro que trae mala suerte. Cuando Alma le dice a Blacksad: “Al final va a resultar que eres supersticioso”, John le responde: “¿Qué otra cosa puede hacer un pobre gato negro como yo?”²⁹⁸.

4.2.4.4. A simple vista

Juanjo Guarnido nos regala en las viñetas de la serie situaciones cómicas impagables. ¿Acaso no es una de ellas poder contemplar en ese simulacro de careo del final del primer álbum cómo uno de los matones de Statoc, un rinoceronte, animal al que no asociamos con un cuello fino y estilizado, lleva puesta una minerva²⁹⁹? ¿Y contemplar en *Amarillo* a una pandilla de moteros compuesta por un rebaño de ovejas³⁰⁰? ¿O qué decir del científico en el que el presidente deposita toda su confianza para que libre al país de las hormigas gigantes en la película que está viendo John en el autocine en *Arctic-Nation*? No hace falta ser presidente de EE. UU. para saber que el futuro del país está en buenas manos si el doctor Howard, el elegido, es un oso hormiguero³⁰¹.

En *Alma roja*, por su parte, contemplamos cómo una galerista de arte puede ser tan “estirada” como una jirafa³⁰², un gavial puede vestir con botas de cocodrilo³⁰³, un perro que pierde la cabeza se dedica a excavar en su jardín³⁰⁴ (¿su propio refugio o un lugar donde enterrar sus huesos?) o que es muy difícil disimular que eres un informador del FBI si, dentro de los “Doce Apóstoles”, el guionista Jess Logan está representado bajo la forma animal de un topo³⁰⁵.

Para acabar, en *El infierno, el silencio*, Blacksad intenta conseguir información sobre dónde pueda estar Sebastian Fletcher en el Ebony Lounge, un bar de mala muerte, regentado por un caballo (un tanto picassiano), en el que compra regularmente el músico

²⁹⁸ Ibid., p. 41

²⁹⁹ Díaz Canales y Guarnido (2000:45)

³⁰⁰ Díaz Canales y Guarnido (2013:20)

³⁰¹ Díaz Canales y Guarnido (2003:13)

³⁰² Díaz Canales y Guarnido (2005a:7)

³⁰³ Ibid., p. 17,23 y 25.

³⁰⁴ Ibid., p. 50.

³⁰⁵ Ibid., p. 15.

a un camello su heroína³⁰⁶. Aunque John no lo sepa, el pianista está a punto de comenzar su concierto en Wild Note, local a cargo de Carl, un pingüino vestido, cuesta imaginárnoslo con otra indumentaria, con un frac, el conocido como “traje de pingüino”³⁰⁷.

4.2.4.5. La paremia

En *Blacksad* se hace alusión con cierta frecuencia a refranes populares, sobre todo, aquellos que tienen que ver con los gatos. La primera vez en que Blacksad tira de repertorio, se dirige a Smirnov: “Cada vez creo más aquello de “la curiosidad mató al gato””³⁰⁸. Y lo dice mientras él, un gato, está encerrado, esta vez físicamente, en el calabozo de la comisaría. El refrán del “gato encerrado” se enunciará en *Artic-Nation* en el momento en que John decide regresar a casa de Dinah porque está convencido de que no le ha contado toda la verdad, y en *Alma roja*, cuando el detective descubre que algo raro sucede en la reunión en el aparcamiento de Lieber y Litvak³⁰⁹.

Las siete vidas de los gatos salen a relucir también por partida doble. La primera vez en *Un lugar entre las sombras*, cuando Blacksad sobrevive al tiroteo con la rata: “Hay muchos tópicos acerca de nosotros los gatos. Uno dice que tenemos siete vidas. La verdad es que nunca he querido comprobarlo”³¹⁰. La segunda, tras ser salvado de una muerte segura en el agua en *El infierno, el silencio*. Cuando Blacksad pregunta a su rescatador si se conocen de algo, este responde: “Quizás. Los dos somos gatos. Seguro que nos hemos cruzado en alguna de nuestras siete vidas”³¹¹.

Un último refrán sobre los felinos aparece en la segunda aventura de John cuando este acude al taller de coches para hablar con Huk, el zorro ártico, que parece estar arreglando un coche. Como no responde a sus preguntas, Blacksad le pregunta: “¿Se te ha

³⁰⁶ Díaz Canales y Guarnido (2010a:12). Uno de los nombres populares de la heroína es precisamente el de “caballo”. En el número cinco de la revista *Madriz* (1983), a Arranz se le ocurrió dibujar a tres vendedores de droga como camellos (animales) en una doble página sobre Malasaña. Este hecho produjo tal revuelo que a punto estubo de acabar con la publicación.

³⁰⁷ Díaz Canales y Guarnido (2010a:22) En *El Infierno, el silencio* es posible encontrar más ejemplos, aunque estos sean un tanto políticamente incorrectos.

³⁰⁸ Díaz Canales y Guarnido (2000:29)

³⁰⁹ Díaz Canales y Guarnido (2005a:25)

³¹⁰ Díaz Canales y Guarnido (2000:35) Los gatos franceses y los ingleses son más longevos que los españoles. En esos países se dice que los gatos tienen nueve vidas.

³¹¹ Díaz Canales y Guarnido (2010a:41)

comido la lengua el gato?”. Pero Huk, más que el habla, acaba de perder la vida en una nueva versión literal de la ley del talión³¹².

4.2.4.6. Metáforas (explorando dilógicamente su sentido literal)

Un último (y jugoso) medio de utilizar a los animales antropomorfos de *Blacksad* para esbozar una sonrisa es la interpretación literal de las metáforas de la historieta. La interacción entre texto e imagen hace que se den casos de dilogías en las que entran en juego tanto el sentido figurado (humano) como el sentido literal (animal). Este procedimiento puede darse gracias al empleo de la metáfora conceptual, “un fenómeno de cognición en el que un área semántica o dominio se representa conceptualmente en términos de otro”³¹³, ya sea sobre una base experiencial (p.ej: la relación entre temperatura y afecto), ya sea a partir de “la percepción de un *parecido* entre dos dominios que puede ser real y objetivo o “percibido” (en inglés *perceived similarity*) según nuestros modelos culturales”³¹⁴ (p. ej.: la identificación de los linceos con las personas inteligentes).

Un primer empleo de las metáforas de este tipo sería el del clímax del primer álbum de *Blacksad*. El magnate Ivo Statoc se muestra confiado a pesar de que John le está apuntando con un arma, porque, como le dice al gato: “Te falta lo más importante, lo que hace que un tipo como yo llegue a la cumbre...sangre fría”³¹⁵. La dilogía se da entre la “serenidad, tranquilidad de ánimo” con la que define el *DRAE* la expresión “sangre fría” y el ámbito científico, en el que a los animales incapaces de regular su temperatura corporal se les conoce como poiquilotermos o animales de “sangre fría”³¹⁶. Los gatos, homeotermos, no entran dentro de una categoría a la que sí pertenece un sapo como Statoc.

³¹² Díaz Canales y Guarnido (2003:45). Hay una referencia más a los gatos, más como parte de un mito cultural que como dicho popular, en *El infierno, el silencio*, cuando John le dice a Fausto: “Hay quien afirma que los gatos siempre caemos de pie” (Díaz Canales y Guarnido (2010a:8)).

³¹³ Soriano (2012:87)

³¹⁴ *Ibid.*, p. 89. “El parecido entre dos dominios relacionados metafóricamente a nivel conceptual no depende de la existencia de una similitud literal y objetiva entre ellos, sino de ciertos rasgos en común que nosotros mismos construimos o imponemos al percibirlos” (*Ibid.*, p.98).

³¹⁵ Díaz Canales y Guarnido (2000:43)

³¹⁶ Los últimos avances en el terreno científico han dejado atrás la oposición maniquea entre animales homeotermos y poiquilotermos, ya que se han observado muchas variaciones en la forma de conservar la temperatura corporal en estos últimos.

En el siguiente episodio, *Arctic-Nation*, la metáfora conceptual nos llega de un modo gráfico. En esta historia se introduce al que, a la postre, se convertirá en un buen amigo de John, la garduña periodista Weekly. A los lectores españoles del cómic no nos llama especialmente la atención la elección de este animal, pero no ocurre lo mismo con el público francés. Al otro lado de los Pirineos existe la expresión *être une fouine* (convertida incluso en el verbo *fouiner*) con el significado de “ser un fisgón”. No hay, pues, anatomía animal que encaje mejor con el reportero metomentodo del *What's News* que el que supieron encontrar los autores en este pequeño mamífero carnívoro. Weekly pertenece a la familia de los mustélidos, caracterizada por un fuerte olor corporal, con lo que el personaje va a añadir nuevos matices humorísticos en la saga. Comenzando por su apodo, que le viene porque se cambia de muda solo una vez por semana según sus compañeros de redacción³¹⁷ y continuando con el flirteo interrumpido en *El infierno, el silencio* con la guapa Rose, que es, como se dijo, otro animal “oloroso”, una mofeta³¹⁸. En *Arctic-Nation*, todavía en esa fase de tanteo en la que John no quiere saber nada de Weekly, aparece otra metáfora conceptual cuando el detective nos dice que “los gatos tenemos un olfato muy fino”³¹⁹. Por lo visto, nuestro héroe no es el único que lo posee en un sentido literal, ya que mientras John y Weekly se están tomando algo en un bar, el perro que hay sentado delante de ellos se marcha entre mareado y enfadado después de oler a Weekly³²⁰. En este segundo tomo de la serie nos hallamos con más ejemplos de metáforas conceptualizadas. El propio reportero, escuchando el discurso racista de los Artic-Nation, le comenta a John, que a Huk le está quedando “un discurso un poco frío”³²¹, doble sentido entre la falta de habilidad para congeniar con la audiencia y la procedencia ártica del zorro emisor del alegato xenófobo. Otro caso de dilogía a partir del sentido literal de la metáfora es el de la “animalada” de los “artics” que “han cogido una oveja negra, la han esquilado y luego la han asado viva”³²². Y un ejemplo más es el de Cotten, la urraca, personaje al que Blacksad acusa de ser “un maldito pájaro de mal agüero”³²³.

³¹⁷ Díaz Canales y Guarnido (2003:56)

³¹⁸ Díaz Canales y Guarnido (2010a:43)

³¹⁹ Díaz Canales y Guarnido (2003:4)

³²⁰ *Ibid.*, p. 8.

³²¹ *Ibid.*, p. 7.

³²² *Ibid.*, p. 16. Caso similar es el de Greenberg en *Alma roja*. Tras su detención, acusa a los agentes del FBI de ser unos “¡animales!” (Díaz Canales y Guarnido (2005a:36).

³²³ *Ibid.*, p. 30.

En *Alma roja* continúa el empleo inteligente de la dilogía por este tipo de procedimientos. Un animado Hewitt, la tortuga para la que trabaja John, le invita a ir al club *Gatas salvajes*, metáfora animal a la que se vuelve a recurrir en *Amarillo*, cuando el oso payaso habla de Eva, la gata siamesa de la que acaba de enamorarse Chad, diciendo: “Una gatita guapa y traviesa, ¿eh?”³²⁴. De regreso al tercer episodio de la serie, se puede leer otra metáfora conceptual relacionada con los animales. Mientras John vigila a Lieber y Litvak, reflexiona: “No hay que ser un lince para reconocer cuándo has descubierto algún secreto”³²⁵. Y es verdad, aunque sean félicos, parientes lejanos, nuestro héroe no es más que un gato doméstico.

El desfile de metáforas sobre animales hace una parada en *El infierno, el silencio*, episodio en el que Weekly informa a John de que Junior Harper, el gallo guitarrista afectado por el envenenamiento del bálsamo de Fausto LaChapelle, “ha intentado salir volando por la ventana sin recordar que tenía las alas rotas”³²⁶. Y el remate final llega en *Amarillo*. Sorrows se queja de que los polis “son ratas sin gusto, ni sentido de la estética y como ellas, están por todos lados”³²⁷. Metáfora conceptual sin refrendo gráfico, ya que todos los policías de *Blacksad* son cánidos, en su mayoría perros. No ocurre lo mismo con el loro que recoge a los autoestopistas John y Neal. Se trata de un personaje que no deja de hablar todo el rato, nada extraño para un loro, y de un personaje que especifica: “Yo soy un tipo “colorido”, no de “color”. ¡No vayas a confundirme con un negro!”³²⁸. Un tipo al que *Blacksad* propinará, sin ofender, un puñetazo en marcha, incapaz de soportar sus comentarios.

La conclusión de este capítulo, dedicado por entero a los animales, no debería ser nunca una introducción. Sin embargo, el texto de Ángel González, aparecido en su *Grado elemental* de 1962, justifica de sobra la licencia. Todo lo que podemos añadir no hará sino ensombrecer la belleza (y la enjundia) del poema:

³²⁴ Díaz Canales y Guarnido (2013:25)

³²⁵ Díaz Canales y Guarnido (2005a:25)

³²⁶ Díaz Canales y Guarnido (2010a:27)

³²⁷ Díaz Canales y Guarnido (2013:13)

³²⁸ *Ibid.*, p. 27.

INTRODUCCIÓN A LAS FÁBULAS PARA ANIMALES

Durante muchos siglos
la costumbre fue ésta:
aleccionar al hombre con historias
a cargo de animales de voz docta,
de solemne ademán o astutas tretas,
tercos en la maldad y en la codicia
o necios como el ser al que glosaban.
La humanidad les debe
parte de su virtud y su sapiencia
a asnos y leones, ratas, cuervos,
zorros, osos, cigarras y otros bichos
que sirvieron de ejemplo y moraleja,
de estímulo también y de escarmiento
en las ajenas testas animales,
al imaginativo y sutil griego,
al severo romano, al refinado
europeo,
al hombre occidental, sin ir más lejos.
Hoy quiero –y perdonad la petulancia–
compensar tantos bienes recibidos
del gremio irracional
describiendo algún hecho sintomático,
algún matiz de la conducta humana
que acaso pueda ser educativo
para las aves y para los peces,
para los celentéreos y mamíferos,
dirigido lo mismo a las amebas

más simples
como a cualquier especie vertebrada.
Ya nuestra sociedad está madura,
ya el hombre dejó atrás la adolescencia
y en su vejez occidental bien puede
servir de ejemplo al perro
para que el perro sea
más perro,
y el zorro más traidor,
y el león más feroz y sanguinario,
y el asno como dicen que es el asno,
y el buey más inhibido y menos toro.
A toda bestia que pretenda
perfeccionarse como tal
 –ya sea
con fines belicistas o pacíficos,
con miras financieras o teológicas,
o por amor al arte simplemente–
no cesaré de darle este consejo:
que observe al *homo sapiens*, y que aprenda³²⁹.

³²⁹ GONZÁLEZ, Ángel (1977), *Grado elemental* (1962), en *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Barral, pp. 161-162.

5. EL ARTE DE CREAR

Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.

(Friedrich Nietzsche)

Acercarse a los distintos estadios de la creación de una obra como *Blacksad* podría parecer, a primera vista, un deseo difícil de cumplir. Sin embargo, el éxito cosechado por la serie y la calidad de los materiales previos a la salida del álbum permiten obtener una idea bastante aproximada de ese proceso del ir haciéndose de cada nuevo episodio.

Antes de intentar desglosar las distintas fases (y virtudes) del trabajo, habremos de señalar que entrar en la trastienda de la serie es asomarse a un método de trabajo, el de Díaz Canales y Guarnido, que no tiene por qué coincidir (de hecho, nos atrevemos a decir que no lo hace) con el de otros creadores de historietas. Además, no por obvio hay que dejar de decirlo, no estamos hablando de un artista que saca adelante su obra en solitario, sino de un trabajo en equipo. A priori, esto no debería suponer ningún contratiempo. Es más, Díaz Canales, a raíz de su experiencia profesional, entiende que es beneficioso:

Como vengo de un medio (dibujos animados) en el que el trabajo en equipo es indispensable, creo firmemente que la colaboración entre varios artistas es extremadamente positiva en la mayoría de los casos. La historia del cómic está repleta de grandes obras fruto de esta colaboración. El listado de parejas afortunadas podría ser interminable: Pratt y Manara, Van Hamme y Rosinski,

Christin y Bilal, Zentner y Pellejero, etcétera. Y por si a alguien le queda alguna duda, que compare los últimos *Astérix* con los guionizados por el genial Goscinny³³⁰.

Díaz Canales también tiene claro que en esta sociedad limitada, guionista y dibujante comparten la paternidad de la obra a partes iguales. El guion no debe ser la excusa para limitar la creatividad del dibujante, ni para arrogarse una preeminencia, siempre pretenciosa, respecto al otro por precederlo en la fase creativa o por ser el creador (por escrito) del personaje³³¹. El guionista lo sabe y, además, no le duelen prendas en reconocer el mérito de su “compadre”:

L’apport le plus important de Juanjo à ce niveau a été de donner à l’univers de *Blacksad* un côté assez réaliste. [...] C’est une vraie réussite de mon ami, car le mélange entre l’univers très réaliste et l’animalier est très original³³².

Tengamos claro, pues, que Díaz Canales y Guarnido forman un tándem creativo en equilibrio perfecto, al que contribuye, sin duda, la excelente relación de amistad que mantienen pese a la distancia. Desde el reconocimiento mutuo son capaces de crear los álbumes de *Blacksad*, en los que un autor norteamericano como Steranko reconoce, no sólo la mezcla de dos visiones, la del guionista y el dibujante, sino, yendo más allá, “an amalgam of traditional European comics story telling and American cinematic style”³³³.

5.1. El formato

Una cuestión previa fundamental en el terreno del tebeo es la del formato. Los autores de historietas han sido esclavos, hasta épocas bien recientes, del formato de edición que prevalecía en el mercado al que iban dedicadas sus obras³³⁴. La llegada de la corriente de la “novela gráfica” ha permitido dar a conocer obras en las que no existía

³³⁰ Darias (2001a). Díaz Canales se refiere a los tomos de *Astérix* creados en su totalidad por el dibujante, Albert Uderzo, tras la muerte de Goscinny en 1977. En la actualidad, la serie está a cargo de Jean-Yves Ferry y Didier Conrad.

³³¹ Díaz Canales (2010)

³³² Derouet (2008:61)

³³³ Steranko (2010)

³³⁴ Ya les ocurrió a los grandes escritores decimonónicos con el folletín, e incluso a los historietistas europeos de los setenta a los noventa con la publicación de sus obras por entregas en las revistas de cómics.

limitación alguna en extensión o tamaño de la historieta³³⁵, pero, a pesar del merecido prestigio de muchas de ellas, estas continúan siendo minoría en el mercado franco-belga al que, no lo olvidemos, está dirigido *Blacksad*. Por ahora, y pese al ascenso irrefrenable, por otra parte, del *tankobon* –el libro pequeño en el que se publica el manga japonés–, el formato preponderante en aquel mercado es el del álbum. Hablamos de un formato cuyos orígenes han de buscarse en los años treinta del siglo XIX con el éxito inmediato de las obras del suizo Rodolphe Töpffer, el padre del cómic.

Sus álbumes apaisados, ampliamente plagiados e imitados en Europa y Estados Unidos, se crearon a partir del *album amicorum* “dans lequel les jeunes personnes rassemblent des sentences manuscrites, des autographes des visiteurs de passage”³³⁶. El álbum amplió su significado y pasó a designar también a las colecciones de hojas, principalmente de estampas. Y ya en el siglo XX adquirió las características que lo definen formalmente: entre cuarenta y ocho y sesenta y cuatro páginas de 23 x 31 cm. impresas (la mayor parte de las veces) a color y encuadernadas en cartón (con tapas de cartón y forro de papel)³³⁷.

El nacimiento del concepto moderno de álbum en Francia suele fijarse en *L'Enfance de Bécassine*, de Caumery y Pinchon, en 1913, con los textos situados aún bajo los dibujos, y en la longeva serie de historietas de *Les Pieds Nickelés*, creada por Louis Forton en 1915. El impulso definitivo del formato llegaría a partir de 1927 con la serie *Zig et Puce*, de Alain Saint-Ogan, y con la primera aventura de uno de los iconos del cómic franco-belga, *Tintín en el país de los soviets*, publicada en 1930, aunque hubiera visto la luz antes por entregas en semanarios destinados al público infantil.

Ante la buena acogida de los lectores, los editores encontraron un nicho de mercado que explotar y, tras la adquisición de los derechos del personaje de Hergé por Casterman, la oferta se amplió con series como *Lucky Luke* (1949), *Blake y Mortimer* (1950), *Alix* (1956) o el irreductible galo *Astérix* (1961)³³⁸. La fórmula de reciclar los materiales publicados previamente en revistas cuajó³³⁹ y se forjó un negocio en torno a un

³³⁵ El caso más paradigmático de los últimos tiempos puede que sea el *Fabricar historias* (2014, edición original de 2012) de Chris Ware, compuesto, como reza su contraportada, por “catorce libros, cuadernillos, revistas, diarios y folletos peculiarmente diferenciados”.

³³⁶ Lesage (2013)

³³⁷ Las planchas dibujadas siempre son dos menos que el número total de páginas.

³³⁸ Cfr. Barrero (2013:202)

³³⁹ En la actualidad, tras el declive de la revista de cómic, las obras, como en el caso de *Blacksad*, se publican casi siempre directamente en el formato álbum. Como excepción a la regla, otra obra de Guarnido, *Brujeando 3. ¡La vida es juego!*, fue prepublicada en la revista *Spirou* a lo largo de 2012.

formato, el álbum, que, a la larga, acabó condicionando al propio mercado por la escasa flexibilidad en cuanto al número de páginas.

En nuestro país, el primer experimento digno de mención con el nuevo formato lo hizo la editorial Bruguera³⁴⁰ con la primera aventura larga de los dos agentes de la T.I.A., Mortadelo y Filemón, *El sulfato atómico*, de 1969³⁴¹. A Bruguera la secundaron otras editoriales dedicadas al público infantil y juvenil, sobre todo las Ediciones Junior del Grupo Editorial Grijalbo, que introdujeron en España series como *Astérix*, *Lucky Luke* o *Blueberry*. No obstante, el triunfo del formato llegó con la democracia y el *boom* del cómic adulto en las revistas y la empresa afanosa de dos editores³⁴².

El primero, el italo-argentino Roberto Rocca, a cargo en Madrid de Nueva Frontera, responsable desde 1977 de la publicación de la revista *Totem*, vía de entrada de autores franceses (como Tardi), italianos (como Pratt) y sudamericanos que publicaban en Europa (como Muñoz y Sampayo)³⁴³. El segundo, Josep Toutain, editor desde 1978 de la revista *1984*, dio a conocer al lector nacional los nombres de autores como Corben o Eisner y recuperó material español publicado en el extranjero. Ambos se atrevieron a publicar las historias de más éxito en colecciones de álbumes a las que se sumarían también en los setenta Ediciones de la Torre, La Cúpula (editora de la revista *El Vibora*) o la Editorial Formentera (responsable de *El jueves*) y, ya en los ochenta, Norma Editorial, que acababa de adquirir los derechos de la grandes editoras francesas, como Dargaud, Casterman y Glénat³⁴⁴.

En un mercado pequeño como el español, los noventa se encargaron de barrer el exceso editorial y la caída en picado de las grandes cabeceras de las revistas de cómic para adultos coincidió en el tiempo con el desembarco del fenómeno del cómic japonés. Así las cosas, a lo largo de la década pasada, el álbum en España ha quedado relegado a ocupar un espacio menguante dentro de la producción global que cede ante el empuje del manga (y del formato de libro variable de la novela gráfica) y podemos decir que

si antaño el álbum a la francesa era más habitual que el *comic book* en las librerías, en la actualidad estos dos formatos se han separado irremediamente. Hoy, los tebeos del tamaño de

³⁴⁰ Editorial que lucía como símbolo un gato negro, recuerdo del nombre con que se fundó en 1910: El Gato Negro.

³⁴¹ Cfr. Altarriba (2011:204)

³⁴² Vid. Guiral (2013:129 y ss.)

³⁴³ A falta de El Cubri, posiblemente los autores más influyentes en la visión del cómic de Juan Díaz Canales, eternamente agradecido, recordemos, de haber heredado la colección de *Totem* de su hermano.

³⁴⁴ Norma sería, por tanto, la encargada de publicar en España la serie *Blacksad* cuyos derechos pertenecen a la editorial Dargaud.

los *Tintín* son tantos como los tebeos del tamaño de los *Naruto*, cuando hace dos años había más de 200 de los franco-belgas que de los nipones³⁴⁵.

El lento ocaso del álbum en España no coincide con la situación francesa, donde, a pesar de la crisis y del factor desestabilizador del aumento de las ventas de manga, este formato se convirtió en el año 2000 en el soporte principal de la historieta, en sustitución de la prensa, la principal valedora del medio desde sus orígenes. Sin embargo, este lugar preeminente del álbum no mejoró las condiciones de industria ni creadores. La única manera que encontraron estos últimos para escapar de las constricciones del medio consistía en conseguir un cierto éxito que les permitiera pensar en desarrollar series que ampliaran tramas y personalidad de los personajes.

Las editoriales francesas, por su parte, creyeron haber encontrado el remedio a sus males con la publicación desde los noventa de los *intégraes*, “gruesos y lujosos libros consistentes en recopilaciones de álbumes”³⁴⁶. A pesar de todo, esta solución³⁴⁷, junto con la publicación de colecciones más económicas, ha resultado ser un parche que no ha sabido atacar el mal de raíz, pues el verdadero problema del álbum franco-belga actual es la sobreabundancia de títulos, lo que provoca que las tiradas bajen año tras año,

con el consiguiente perjuicio para los creadores, que sin prepublicación se ven obligados a producir más libros si quieren recibir unos emolumentos que les permitan la supervivencia³⁴⁸.

Más títulos cuya menor tirada merma los ingresos de unos autores que se ven forzados a crear más títulos. Un auténtico círculo vicioso...

Pero dejemos a un lado la delicada situación actual y regresemos a ese momento de gloria para el álbum en el año 2000, fecha de aparición en el mercado franco-belga de *Quelque Part entre les ombres*, el primer tomo de *Blacksad*. Era el punto de partida de un proyecto en común en el que hay que reconocer a Canales su acertada lectura sobre las

³⁴⁵ Tebeditores y Barrera (2015)

³⁴⁶ Barrero (2013:220)

³⁴⁷ Los integrales, también frecuentes en nuestro país, son vistos más como un castigo que como una bendición para los lectores habituales del medio. Después de seguir fielmente a uno u otro autor, observan cómo los editores ofrecen nuevos materiales o ediciones más cuidadas (y a mejor precio) al comprador ocasional. Los integrales son una bendición en cambio, en los casos de series descatalogadas o ediciones agotadas, cuando sirven para recuperar clásicos para el gran público.

³⁴⁸ Guiral (2013:41)

posibilidades de un álbum de John en el mercado franco-belga frente a la idea primigenia de Guarnido³⁴⁹.

Canales m'a aussitôt proposé de travailler sur un album alors que je pensais plus à de petites histoires, plus compatibles avec nos emplois du temps respectifs. Arguant le potentiel du marché français dans ce domaine, il a fini par me convaincre... et l'aventure *Blacksad* a commencé!³⁵⁰

Un lugar entre las sombras, álbum primerizo, se publicó en un formato álbum de cuarenta y ocho páginas. El resto de las historias de *Blacksad* se han desarrollado ya sobre libros de cincuenta y seis páginas (cincuenta y cuatro planchas dibujadas) y el estatus adquirido por la serie, asociada a unas ventas suculentas para el editor, han conseguido que Díaz Canales y Guarnido, tras la consiguiente publicación del *intégrale* sobre el ciclo de los colores³⁵¹, se marquen como objetivo la publicación de una próxima aventura en dos tomos “en faisant paraître dans trois ans à peu près deux albums de *Blacksad* suivis”³⁵².

Mientras continúa la espera de esta próxima aventura fraccionada, el lector de *Blacksad* debe atenerse a las esclarecedoras palabras del guionista sobre la relación entre el arte de hacer historietas y el esfuerzo que conlleva encorsetarlas en el molde del álbum.

El formato de 54 páginas impone una limitación evidente cuando intentas construir una trama con bastantes personajes y con historias paralelas. Pero creo que lo mejor es asumirlo como un reto y no como un problema. [...] Todas estas limitaciones nos obligan a aguzar el ingenio y echar mano de todos los recursos posibles para mantener el equilibrio entre una distribución de la página dinámica y una trama compleja. De ahí el uso de elipsis temporales y la introducción de mucha información de manera visual, sin ningún tipo de apoyo textual. La técnica es difícil y requiere una gran atención por parte del lector para no perderse ningún detalle de la historia, ya que éste a veces está en el texto y otras en la imagen. Éste es un estilo arriesgado de narración y, de hecho, hay algunos lectores que lo encuentran demasiado complejo, a otros les parece que las cosas suceden de una manera muy brusca y otros, se pierden mucha información al hacer una lectura demasiado rápida. También hay gente que disfruta especialmente con este estilo de narración y que encuentran un placer añadido en cada relectura, pues siempre descubre algo nuevo. Ciertamente, es una apuesta artística, y como tal asumimos que no siempre conseguimos nuestro objetivo³⁵³.

³⁴⁹ No deja de tener su gracia que el papel de visionario con relación al mercado francés lo ejerciera Díaz Canales, residente en Madrid, y no Guarnido, trabajador de Disney en Francia, empresa en la que compartía trabajo con dibujantes franceses de historieta.

³⁵⁰ Bosser (2008:26)

³⁵¹ Publicado en Francia y en España en 2014, recoge todos los episodios publicados hasta la fecha, las historias breves y material extra.

³⁵² Cadilhac (2014)

³⁵³ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

La estrecha relación entre obra y formato queda sellada principalmente por la limitación en el número de páginas. Sin embargo, es curioso comprobar cómo las ediciones extranjeras de *Blacksad* sucumben a cambios en el formato en los que vale la pena detenerse. Así, la edición norteamericana del gato detective, a cargo de Dark Horse, sello independiente editor de *Usagi Yojimbo* o de *300* y *Sin City*, de Frank Miller, se publica en un formato intermedio entre el *comic book* clásico norteamericano (17x26 cm) y los 23x31 cm del álbum franco-belga: 8 3/8"x10 7/8" (21,3x27,6cm). La alteración en el tamaño es una concesión a un lector con la mirada educada en el *comic book*. Aunque pueda parecer una cuestión menor, en el fondo se están poniendo en juego temas tan importantes como el del montaje de la página, ya que el formato clásico norteamericano está pensado para dar cabida a tres tiras de viñetas, mientras que el álbum está pensado para una tira más. De todas formas, reconocemos que, aun con todos los peros que se le quiera poner a la reducción del tamaño, el lector sigue teniendo la posibilidad de disfrutar de la obra, como lo hacen, sin duda, las personas que diariamente contemplan las películas de cine en sus televisores domésticos.

Cosa bien distinta es la que sucede en el otro gran mercado mundial, el japonés. Allí el cambio que se produce no es tanto en el formato físico del álbum, como en la consideración cultural del mismo. El lector japonés de manga –historietas ligadas culturalmente al formato de las revistas periódicas y al libro recopilatorio de pequeño tamaño– puede llegar a valorar un álbum europeo como *Blacksad*, aunque lo haga desde el convencimiento de que está admirando, no un “cómic”, sino un libro de arte.³⁵⁴

Con todo, y a pesar de lo dicho hasta aquí, no faltarán defensores, como José Ángel Mañas, de la oportunidad del formato del álbum frente a la libérrima novela gráfica.

Y es que resulta que ellos [los editores] también han sucumbido a los cantos de sirena de la libertad artística. Se rompe con el molde clásico y se arremete contra los límites. Eso resulta muy excitante en un principio. Pero ¿concebiría alguien una partida de ajedrez o un partido de fútbol donde cada jugador impusiera sus propias reglas? ¿O donde de repente se multiplicaran por tres las casillas o se cambiara de lugar la portería? [...] No tengo nada en contra del verso libre (entiéndase novela gráfica) creo que en el soneto (entiéndase el formato de cómic clásico) también hay libertad. Hay ochenta mil maneras de hacer sonetos respetando esas reglas, igual que hay ochenta mil maneras de jugar al ajedrez o al fútbol respetando unas reglas comunes³⁵⁵.

³⁵⁴ Entrevista personal con Juan Díaz Canales (17 de mayo de 2014). De hecho, Juanjo Guarnido goza en el país nipón de un cierto reconocimiento como artista.

³⁵⁵ Mañas (2007)

Pero no exageremos, de nada sirve polemizar sobre el álbum si dentro no hay una historia que valga la pena, o, por decirlo en palabras de Barrero (2013:222):

Juzgar una obra por su formato es tomar el continente por el contenido, lo cual constituye un error en el que se tropieza de continuo si se albergan prejuicios sobre la naturaleza del cómic, su dimensión narrativa y su alcance expresivo.

5.2. El método de trabajo

Trabajar juntos de principio a fin es la fórmula elegida por nuestros autores para sacar adelante cada nuevo álbum de *Blacksad*. La distancia física se compensa con el uso de las nuevas tecnologías, y las discrepancias profesionales, mediante un intercambio constructivo de opiniones que puede comenzar en los documentos de trabajo, pasar al teléfono y terminar en una conversación cara a cara en alguno de los numerosos eventos a los que les lleva su criatura.

El método de trabajo es sencillo, no ha sufrido apenas variaciones desde el primer tomo y ha permitido siempre enriquecer la propuesta de partida durante el año y medio que dura el proceso de creación de una nueva historieta del héroe. Un tiempo, en principio, razonable para el desarrollo de una serie dibujada, entintada y coloreada a mano³⁵⁶. Un tiempo consensuado con el editor, quien entiende que “no es un tebeo que tenga vocación de salir todos los años”³⁵⁷. Esto ha dado cierto margen de maniobra a ambos creadores para invertir también su tiempo en proyectos paralelos que se mencionaron páginas atrás.

³⁵⁶ El dibujante hace suyo con orgullo el título de “artesano”: “esa categoría a la cual el mundo del arte contemporáneo relega sin vacilaciones a todos esos “técnicos” (¡ah, maldita técnica!) que han hecho publicidad, ilustraciones para revistas, portadas de libros y cómics durante el siglo XX” (Díaz Canales y Guarnido (2008a:4)). Ya lo había dicho Eduardo Galeano en *El libro de los abrazos* (1989) a propósito de “los nadies”: “Que no son, aunque sean. [...] Que no hacen arte, sino artesanía”.

³⁵⁷ González (2012:18). Díaz Canales se lamenta en el mismo lugar de que “la gente olvida que tú llevas una vida en paralelo, y que a nivel personal hay mil circunstancias [...] La distancia que ha habido entre los tomos tercero y cuarto no ha sido premeditada por nuestra parte”.

5.2.1. El guion

De regreso a *Blacksad*, diremos que la maquinaria echa a andar nada más alcanzarse un acuerdo sobre qué es lo que quieren contar en la próxima historieta. A partir de ahí, le toca al guionista empaparse de materiales que puedan servirle para desarrollar la idea primigenia. Proceso de investigación, de descartes y de documentación sobre la época, para dar con la tecla que haga creíble la representación en viñetas del *Zeitgeist* de la Norteamérica de los cincuenta.

Superada esa fase previa, comienza el proceso de elaboración en sí del guion, aunque este también se vaya configurando a partir de una cierta estructuración. Díaz Canales acostumbra a elaborar una escaleta previa sobre la que va incorporando las distintas secuencias en las que descompone la trama. La escaleta, en sus propias palabras, vendría a ser el esqueleto de la historia, mientras que el desarrollo secuencial serían los músculos³⁵⁸. Aunque este último esté tomado de la escritura cinematográfica, al tratarse de medios distintos, el guionista de cómic no tiene por qué seguir la regla, producto de los condicionantes técnico-materiales de la película (antes de la llegada del cine digital), de incluir doce secuencias por tomo³⁵⁹. Es más, el número de secuencias por episodio ha excedido ese número desde el principio, aunque *Un lugar entre las sombras* contara con ocho páginas menos que los álbumes posteriores.

Las secuencias de Díaz Canales están escritas en fichas, más o menos detalladas, que permiten obtener una visión clara del argumento y facilita, si fuera necesario, la realización de cambios en el orden cronológico. La utilidad del sistema de fichas viene definida, según el guionista, por la posibilidad de observar si se produce un contraste entre situaciones negativas y positivas; de encontrar la correcta progresión dramática (*in crescendo*) y de detectar los “agujeros”, fallos en la urdimbre de la trama³⁶⁰.

Lo que sigue es la redacción de un guion con descripciones y diálogos que no encaja demasiado bien con lo que pudiera entenderse tradicionalmente con un guion de cómic.

³⁵⁸ Cfr. Díaz Canales (2010).

³⁵⁹ Varillas (2009:111)

³⁶⁰ Díaz Canales (2010)

A decir verdad, sería difícil encontrar un modelo canónico de guion para el medio. Los extremos van desde las tramas apenas esbozadas de Stan Lee en Marvel hasta los detalles más precisos sobre composición de la viñeta de Alan Moore. E incluso hay guionistas, como Wander Antunes, que entregan al dibujante un *storyboard* para que se haga una idea del aspecto gráfico de la historia³⁶¹. Lo cierto es que la mayoría de los guionistas de historietas realizan su trabajo subdividiendo la historia en páginas y viñetas. Lo normal es escribirlo todo seguido marcando cada subdivisión, aunque haya variantes, como la de escribir a dos columnas, la izquierda para describir la imagen de la viñeta, la derecha para el texto, empleada por René Goscinny, creador de Astérix. Dicho todo esto, Díaz Canales reconoce que su forma de escribir el guion dialogado, heredada de su trabajo en el mundo de la animación, no es la más común en el medio. Sin embargo, Juanjo Guarnido, también animador, está familiarizado con un tipo de guion dividido en secuencias, un documento que otorga al dibujante “gran libertad para planificar la narración”³⁶².

Los guiones de Díaz Canales no son definitivos. Se produce un *feedback* enriquecedor con un baile de líneas en diferentes colores de tinta, un color diferente por cada intervención de los autores, que suele acabar en una nueva versión en la que seguir avanzando en aspectos fundamentales como:

- El subtexto, el contenido que no se enuncia de forma expresa en un texto que debería tener como obligación inexcusable: “huir de la obviedad”³⁶³.
- La narración mediante imágenes. Recordemos la definición de Groensteen de cómic como “une espèce narrative à dominante visuelle” para constatar cómo, en no pocas ocasiones el texto de una viñeta puede ser redundante frente a lo mostrado en ella. *Blacksad*, en este sentido, volveremos sobre ello, es todo un ejemplo de economía (que no parquedad) lingüística.
- Las acciones secundarias, elementos que añaden más valor a la historia o actúan como contrapeso cómico.

La revisión funciona porque, aunque ambos tengan un carácter muy distinto uno del otro, “sin embargo,”—habla Díaz Canales— “tenemos una química fantástica cuando

³⁶¹ Lo cuenta Jaime Martín en el material extra de *Todo el polvo del camino* (2010), Barcelona, Norma Editorial.

³⁶² Spinaro y Azpitarte (2014:10)

³⁶³ Díaz Canales (2010)

trabajamos juntos”³⁶⁴. Un proceso al que el guionista incorpora como “consultora de confianza”³⁶⁵ a Teresa Valero, guionista y dibujante de historietas (y su mujer), porque tanto Guarnido como ella tienen “un especial talento para detectar los posibles fallos de la trama”³⁶⁶.

5.2.2. El *storyboard*

La actividad de puesta a punto del guion se prolonga a lo largo de la siguiente fase del proceso creativo: la elaboración del *storyboard*. Aunque se trate de un término tomado del lenguaje cinematográfico y se emplee con mayor frecuencia el término francés de *découpage*, para referirnos a la “distribution du scénario dans une suite de cases qui forment une séquence narrative”³⁶⁷, Groensteen admite en su *Système de la bande dessinée* el uso del término (reservando *découpage* a una fase más avanzada en la creación de las viñetas) al tratarse *Blacksad* de un caso en el que

le scénariste divise son propos en chapitres ou en séquences, dont il cherche à évaluer les longueurs respectives (en nombre de pages). Entre les mains du dessinateur, il peut se concrétiser dans l'élaboration d'un *storyboard* complet, sous forme de rapides croquis d'implantation de l'ensemble des pages. [...] La bande dessinée commence par où le cinéma finit: la nature du support auquel il est confronté ne permet pas au dessinateur de fabriquer ses images sans une connaissance préalable de leur placement dans l'espace et de leur situation dans le récit³⁶⁸.

5.2.3. Los “lápices”

Los cambios llegan a introducirse incluso en el siguiente paso, el de la creación de los “lápices”, esbozos a lápiz de las páginas definitivas que Guarnido envía a Díaz Canales para detectar errores de interpretación que el guionista, desde luego, no imputa al

³⁶⁴ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

³⁶⁵ Díaz Canales y Guarnido (2002:8)

³⁶⁶ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

³⁶⁷ Groensteen (2007:208)

³⁶⁸ Groensteen (1999a:171)

dibujante, sino a la propia construcción de la trama o a la falta de concreción del guion. Los lápices suelen estar dibujados con un lápiz de grafito que se superpone y que corrige habitualmente el trabajo previo realizado con un lapicero de color azul. Esta técnica, innecesaria en los actuales trabajos digitales por capas, era corriente en la creación de los originales de historieta porque los trazos en azul no aparecían después en la impresión y podían servir, por tanto, como guía para hacer retoques y correcciones³⁶⁹.

Guarnido, como advertimos, continúa realizando toda la elaboración plástica del álbum de manera tradicional (“artesanal” es un adjetivo que tampoco le desagrada). El envío de estos lápices, dibujados en tamaño DIN-A4 (210 x 297 mm), ha llegado a provocar cambios sustanciales en los álbumes, como ocurrió en *Un lugar entre las sombras*. En este primer álbum, *aliquando bonus dormitat Homerus*, el dibujo de Natalia en pose de bailarina en el *flashback* que contaba la relación entre John y ella no acababa de convencer a Díaz Canales. Guarnido optó por rehacerlo en un formato mayor y añadir nuevas viñetas en el *flashback* que pasó de ocupar dos páginas en la versión definitiva de la historieta³⁷⁰.

Sin embargo, como ocurre también en el caso de los estudios para las acuarelas, a medida que se acerca el plazo de entrega, llegan las prisas y las últimas páginas de cada álbum suelen tener menos trabajo previo, lo cual no quiere decir que se descuide su realización, sino que el dibujante confía esta a lo aprendido a lo largo del tiempo empleado en el diseño de todo el resto del álbum. Si bien es cierto que –los autores se encargan de recordarlo en varias ocasiones– esa premura en el tiempo hizo que Guarnido no pudiera mostrarle las últimas páginas del primer tomo a Díaz Canales. En ellas se debería haber transmitido, tanto en Smirnov, el policía, como en Blacksad, la amargura de haber quebrantado sus principios morales. Sin embargo, ambos se despiden con una sonrisa en la boca, lo que da entender que no les preocupa lo que acaban de hacerle a Statoc. Guarnido reconoce el error: “¡*Mea culpa!* Si no fuéramos por la enésima edición, corregiría esas viñetas con mucho gusto...”³⁷¹.

La página a lápiz es asimismo el lugar indicado para calcular con precisión el tamaño que van a ocupar los textos dentro de la viñeta. Como *Blacksad* está pensado para el mercado francés, es necesaria una traducción, labor que recae en Anne Marie Ruiz. Si

³⁶⁹ Barrero (2015:204)

³⁷⁰ Díaz Canales y Guarnido (2000:6-7)

³⁷¹ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

Guarnido ya tiene el texto francés en sus manos, procura realizar los lápices con los textos en ese idioma para afinar al máximo (aunque no le es posible hacerlo siempre)³⁷².

5.2.4. El entintado

Una vez terminados los lápices, Guarnido los amplía en la fotocopidora y los traslada a la plancha definitiva en tamaño DIN-A3 (297 x 420 mm) en la que queda por realizar el entintado y coloreado.

Hasta mediado el segundo volumen, el dibujante utilizó la pluma para pasar a tinta los lápices, pero, tras “bastantes contratiempos”³⁷³, cambió de herramienta al pincel.

Le trait est souple, les contours nerveux et ronds, rehaussés par des couleurs qu’il applique lui-même. Guarnido dessine sur des feuilles A3, qu’il humidifie et tend, puis laisse sécher avant d’y travailler. Ainsi elles supportent l’aquarelle, qu’il applique parfois en plusieurs couches, et restent plates³⁷⁴.

Como es lógico, en una obra de más de doscientas páginas dibujadas hay espacio para la mejora constante. En lo que concierne al entintado, Guarnido ha observado una evolución que deriva, no solo de su cambio de instrumento, sino también de su buen oficio en *Brujeando*. El color de la serie se hace a ordenador. Existe, pues, la posibilidad de corregir los posibles errores con el pincel. Esta red de seguridad permitió a Guarnido:

tener un entintado mucho más libre y me ayudó mucho a adquirir soltura con el entintado a pincel. Hay gente a la que le gusta más mi entintado en los dos primeros *Blacksad*, porque es algo más detallado, minucioso y lo puedes examinar a nivel microscópico, pero no es mejor para nada; al contrario³⁷⁵.

³⁷² Entrevista personal con Juan Díaz Canales (17 de mayo de 2014).

³⁷³ Díaz Canales y Guarnido (2011)

³⁷⁴ Proust (2013)

³⁷⁵ Gutiérrez (2015). El dibujante se reafirma en Boix (2011): “Creo que mi entintado ha mejorado sensiblemente y es gracias a la experiencia de *Brujeando*. Gente con bastante ojo clínico y cuya opinión nos es valiosa, como José Luis Munuera [dibujante de *Fraternity*], han tenido a bien hacérmelo saber y no poco que me alegra”.

5.2.5. Las “maquetas de color”

El trabajo se acerca a su fin con el añadido del color. Juanjo Guarnido es uno de los pocos dibujantes (junto con Mattotti, Bilal, Loustal, Miguelanxo Prado...) que trabaja con una técnica de “color directo”. El dibujante aplica la acuarela directamente sobre la página original, así que es imposible realizar ningún cambio sobre el negro ya trazado por la tinta china. A cambio,

todo lo que aparece en el original será fielmente reproducido teniendo en cuenta el margen de error provocado por el desajuste tonal entre los colores utilizados por el artista y los empleados por el impresor³⁷⁶.

Lo habitual, hasta la creación digital, era que el coloreado se realizara sobre un documento de trabajo distinto al del entintado. Se trataba de unas pruebas impresas en color azul, “pauta azul”³⁷⁷, sobre las que el artista podía trabajar con la técnica de color que acostumbrara. Ahora, como lamenta Groensteen:

les pixels colorés ont remplacé la gouache et l’acrylique, l’aquarelle et les encres de naguère. Le gain de temps est appréciable, les nuances disponibles en nombre quasi illimité; en revanche le résultat est souvent plus froid, plus mécanique: la sensibilité de la matière s’est perdue³⁷⁸.

Guarnido es consciente de la importancia de cada pincelada al optar por el color directo y no se considera, quién lo diría, un colorista nato ni intuitivo, por lo que se prepara lo mejor posible antes de enfrentarse a la plancha original³⁷⁹. El resultado de esa fase preparatoria son sus “maquetas de color”:

croquis pequeños como entradas de cine o grandes como tarjetas postales, dibujados en treinta segundos, coloreados en mucho más tiempo, que me sirven para buscar la paleta de colores y la iluminación más o menos exactos de cada secuencia³⁸⁰.

³⁷⁶ Beà (1986:135)

³⁷⁷ Ibid., p. 134

³⁷⁸ Groensteen (2007:82)

³⁷⁹ Cadilhac (2014)

³⁸⁰ Díaz Canales y Guarnido (2008a:4). Ignora Guarnido lo cerca que están estas “maquetas” del origen del término de *cartoonist* para “dibujante” en inglés. La palabra proviene de “cartón”, acepción recogida por la *RAE*, el dibujo preliminar a escala que utilizaban los artistas para las pinturas al fresco, tapices o vidrieras, llamado así por estar dibujado sobre ese material. Más tarde, *cartoon* pasó a significar en inglés cualquier estudio preliminar de una obra (como las “maquetas” de Guarnido). La traslación del significado hacia el mundo del tebeo tuvo lugar a raíz del incendio del parlamento inglés en 1834. Como el nuevo palacio de Westminster iba a estar decorado con murales, se abrió una muestra al público con los “cartones”. La publicación satírica *Punch* aprovechó la circunstancia para publicar el 15 de julio de 1843 unos dibujos bajo el título de “Mr. Punch’s cartoons”. Los lectores asociaron rápidamente esos *cartoons* con la sátira política y el desembarco de las revistas satíricas en los EE. UU. amplió el significado del término a todos los

A la vista de la calidad de las páginas de las que disfrutamos como lectores, podemos concluir que el método funciona. En palabras del dibujante: “Moi, j’y [con las acuarelas] ai trouvé mon petit chemin, ma petite méthode et ça me correspond”³⁸¹. Un método, construido sobre la marcha, que comenzó con maquetas en las que ni siquiera había un dibujo a tinta sobre el que trabajar. En ese mismo momento también, Juanjo Guarnido se planteó que, ante la imposibilidad de estar haciendo maquetas para todas y cada una de las viñetas, lo mejor sería escoger la viñeta más grande o el plano general de cada secuencia para poder determinar las paletas de colores³⁸². Las maquetas de Guarnido, ya sea reproducidas en tomos aparte o en material añadido a alguna edición especial, son una mirilla por la que el lector descubre los pasos a tientas del dibujante. En ocasiones, alguna viñeta necesita de varias para tomar una decisión final, y tampoco es raro el caso en el que el autor está más contento con el tratamiento del color y la composición en la maqueta antes que con la viñeta impresa en el álbum.

5.2.6. El coloreado

Apoyado en las decisiones tomadas a partir de las “maquetas”³⁸³, Guarnido pasa a dar el color definitivo del tomo de *Blacksad* mediante la técnica de la acuarela “a razón de una página y media o dos por semana”³⁸⁴.

Je suis un puriste limite maniaque au niveau des techniques. J’ai commencé à travailler à l’aquarelle parce que ça m’allait, mais ce n’est pas une technique que je conseille à quiconque parce que si le résultat peut être joli, c’est une technique très problématique³⁸⁵.

El granadino confiesa en el segundo tomo de *Blacksad. La historia de las acuarelas*, que no disfrutó plenamente con las acuarelas hasta la realización de *El infierno, el silencio*, episodio en el que “el placer de trabajar a la acuarela apareció de golpe,

dibujos de tipo humorístico (y en el siguiente siglo a los dibujos animados). Vid. Heer y Worcester (2009:26-27).

³⁸¹ Cadilhac (2014)

³⁸² Díaz Canales y Guarnido, *Ibid.*, p. 6 y 30.

³⁸³ Las maquetas son también víctimas de los plazos de entrega del álbum, por lo que es más difícil que Guarnido tenga ocasión de dibujarlas en los finales de cada episodio.

³⁸⁴ Gutiérrez (2015)

³⁸⁵ Cadilhac (2014)

después de años [...] en los que parecía más una batalla a librar por honor (no llegaré a decir un martirio) que otra cosa”³⁸⁶.

Tuvo mucho que ver en el cambio de percepción de la técnica, la sustitución del papel satinado, que hasta entonces creía que era el más adecuado para pintar con acuarelas, por un papel Senellier de grano fino sobre el que trabajar con acuarela en tubo (nuevo cambio), mezclada sobre una paleta cerámica grande.

Descubría gestos de aplicación del color que daban un resultado mucho más limpio y unificado. [...] Se podía trabajar sobre la “gota de acuarela”. [...] La mancha de acuarela no es más que una gota de agua que se aplica sobre la hoja y que se trabaja “estirándola” y “alimentándola”. [...] Siempre, alimentarla de pintura por su interior, extendiéndola con el pincel y “estirándola” sobre la superficie a cubrir. Una sensación nueva, el enorme paso hacia el verdadero placer del trabajo³⁸⁷.

Una vez que Guarnido acaba con el coloreado de las planchas, estas están listas para ser entregadas a la editorial (en donde se añadirán los textos a ordenador). Comienza el proceso industrial, mientras se apagan las luces de un proceso que, según Díaz Canales: “puede parecer penoso, pero lo cierto es que tenemos buena intención y al final es un parto sin dolor”³⁸⁸.

5.3. Aspectos narratológicos

There are thirty-two ways to write a story, and I've used every one, but there is only one plot—things are not as they seem.

(Jim Thompson)

Para analizar detenidamente el andamiaje sobre el que se sostiene una obra como *Blacksad*, nos será de mucha ayuda acudir a la teoría narratológica sobre el noveno arte desarrollada por el belga Thierry Groensteen en su *Bande dessinée et narration* (2011). El

³⁸⁶ Díaz Canales y Guarnido (2011)

³⁸⁷ Ibid. El concepto de “gota de acuarela” se lo enseñó al dibujante su amiga Margaux Kindhauser, *Mara*, autora de la serie *Clues* (2008-).

³⁸⁸ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

punto de partida del estudioso es interesante. Crear una narratología de la historieta es una labor ardua porque en el tebeo coinciden texto e imagen (sin que se pueda hablar de ellos por separado en relación al hecho de narrar). Frente a los intentos habidos en cine y cómics de crear una teoría a partir de la aportación fundamental de Genette desde el campo de estudio de la literatura, Groensteen reivindica que la cuestión del narrador debe retomarse de nuevo en el medio que se estudie “parce qu’à chaque média correspond un dispositif énonciatif particulier et, partant, une configuration narratologique singulière”³⁸⁹. El mérito del autor belga está en no haber sucumbido a la proliferación de términos procedentes de cine y literatura para explicar el papel del narrador en la historieta. Así, Groensteen identifica tres figuras necesarias para la narración en los cómics:

- El narrador fundamental (*narrateur fondamental*): Una instancia enunciativa superior “responsable de la sélection et de l’organisation de toutes les informations qui composent le récit”³⁹⁰. Este narrador fundamental delega en parte de sus prerrogativas en:

- o El mostrador (*monstrateur*), o enunciador gráfico, “responsable de la *mise en dessin* de l’histoire”³⁹¹.

- o El relator (*récitant*), o enunciador verbal, “pour le texte narratif, l’instance équivalente à celle du monstrateur, pour le dessin”³⁹².

Aunque el corte “clásico” de nuestra serie haga que no se preste especialmente a ello, la diferenciación entre estas tres instancias es muy útil para analizar el grado de implicación, de veracidad o de intervencionismo dentro del discurso. Si la distinción nos convence, es porque llama la atención sobre el papel relevante de los elementos gráficos en la narración de una historieta. Como destaca Groensteen,

Si j’attribue au narrateur la responsabilité, entre autres, de la mise en page [la organización de las viñetas en la página], c’est parce que je vois en elle une opération qui participe pleinement de la narration, et qui ne relève pas seulement de l’esthétique, du technique ou du décoratif. Les propriétés narratives de la mise en page tiennent notamment à ce qu’elle contribue fortement à imprimer à la lecture –donc au déroulement du récit– son rythme³⁹³.

³⁸⁹ Groensteen (2011:87)

³⁹⁰ Ibid., p. 103

³⁹¹ Ibid., p. 93

³⁹² Ibid., p. 96

³⁹³ Ibid., p. 105

5.3.1. Elementos tomados del género negro

Como acabamos de ver, la figura del dibujante no se agota en la *mimesis*, sino que la parte dibujada de las viñetas participa también de la *diégesis*. Además, el particular modo de trabajo de Díaz Canales y Guarnido otorga un rol a este último que sobrepasa el de la mera translación de la palabra a la imagen de las ideas del guionista.

Ya lo advierte el propio Díaz Canales: “Juanjo n’est pas seulement un grand dessinateur c’est aussi un excellent narrateur. Son découpage et sa mise en scène sont impeccables”³⁹⁴.

Así pues, para confirmar nuestras sospechas, nos asomaremos a las páginas de *Blacksad* siguiendo el rastro en los distintos episodios de elementos tomados del género negro.

5.3.1.1. La voz en *off*

En primer lugar, es obligado hablar de la voz en *off*. El procedimiento, habitual en la época clásica del cine negro, cumplía con un doble propósito. Por un lado, ofrecía al espectador la posibilidad de asomarse a la mente del personaje y, por otro, le forzaba a identificarse, al menos en parte, con el narrador, por más que en ocasiones este fuera un personaje atormentado y capaz de comportamientos criminales o psicopáticos³⁹⁵.

La narración en *off* nos sirve para dar con la categoría adecuada dentro de la narratología del cómic de Groensteen para el narrador de los cuatro primeros episodios de *Blacksad*. Si el narrador fundamental nos había servido para salir al paso del carácter polisemiótico o multimodal del tebeo, la figura del *narrateur actorialisé* nos es ahora de

³⁹⁴ Derouet (2008:62)

³⁹⁵ Cfr. Duncan (2004:20). La identificación con el personaje por la vía textual vendría a compensar el realismo en los dibujos de los animales de Juanjo Guarnido, de efecto contrario a lo que McCloud (2005:42-59) denomina “efecto máscara”, un estilo de dibujo por el que los personajes con rasgos más alejados del realismo fotográfico (desde Tintín a Mickey Mouse) consiguen con facilidad que el público se identifique con ellos.

ayuda para nombrar a la instancia en la que confluye, dentro de la historieta, la voz y la focalización.

El narrador actorializado³⁹⁶ se corresponde con

La narration à la première personne par un personnage impliqué dans l'histoire et représenté graphiquement [...] Il apparaît comme acteur dans le récit dont il est (ou feint d'être) l'énonciateur. Ce narrateur peut également désigné comme narrateur explicite, par opposition au narrateur fondamental qui, en tant que tel, reste toujours masqué, déléguant certaines de ses manifestations au récitant, d'autres au monstrateur³⁹⁷.

Este tipo de narrador ha ido adquiriendo una mayor relevancia en los últimos años a consecuencia del triunfo del movimiento de la novela gráfica. Es normal, pues, descubrirlo entre los cómics de los últimos años de marcado cariz autobiográfico (uno de cuyos ejemplos más relevantes sería el *Persépolis* (2000-2003), de Marjane Satrapi) y entre aquellos dedicados a la crónica periodística (como ocurre con la mayoría de los cómics de Joe Sacco) o al relato de un viaje (como *Conejo de viaje* (2008), de Liniers).

El narrador actorializado, como ocurre en la serie de Díaz Canales y Guarnido, permite a los autores añadir matices interesantes al personaje-narrador³⁹⁸, ya que este deja entrever por medio de sus intervenciones su implicación emocional en la trama. Esto le ocurre a John Blacksad en *Un lugar entre las sombras* cuando, por ejemplo, la voz en *off* que sigue a los momentos felices vividos al lado de Natalia nos dice: “Ese cabrón iba a pagar por ello”³⁹⁹. Asimismo, ha de tenerse en cuenta que la elección de John como narrador suscita la cuestión de su fiabilidad (y, más bien, su falibilidad). De este modo, en *El infierno, el silencio*, el lector sigue en la voz en *off* las deducciones del detective que conducen hacia la culpabilidad de Thomas LaChapelle:

“La farsa comenzaba a cobrar sentido, y las máscaras a tener dueño. Thomas LaChapelle no solo era un hijo despedido. Además, era un hombre arruinado. Y en su desesperación, probablemente se había conchabado con la mona para acabar rápidamente con su odiado padre”⁴⁰⁰.

³⁹⁶ Genette tomó de Jaap Lintvelt una terminología parecida en la que hablaba de *narrateur actoriel* (narrador actorial).

³⁹⁷ Groensteen (2011:106-107)

³⁹⁸ Jacques Tardi fue capaz, con guion de Manchette, de contar toda una historia, *Griffu* (1978) por medio un narrador actorializado del que descubrimos que ha muerto en la última viñeta. Otro tratamiento original, en el que se emplea también un código de colores, es el de *Asterios Polyp* (2009) de David Mazzucchelli con parte del libro narrado por el hermano muerto del protagonista.

³⁹⁹ Díaz Canales y Guarnido (2000:9)

⁴⁰⁰ Díaz Canales y Guarnido (2010a:36) Lo mismo sucede en el primer tomo, en el que Blacksad deduce que el amante de Natalia Wilford ha salido precipitadamente de viaje, cuando, en realidad, Statoc se ha encargado de asesinarlo.

Sin embargo, el final de la historia nos descubre al padre de Thomas, Fausto, como el único culpable.

El narrador actorializado, un narrador interno que narra su propia historia, narrador homodiegético-autodiegético⁴⁰¹ en términos de Genette, puede que se haya hecho más común en los últimos años, pero estuvo presente en los grandes relatos de detectives europeos desde mediados de los setenta. Por ejemplo,

En la primera etapa de las historias del detective Sam Pezzo, Vittorio Giardino aplica las técnicas de la novela negra americana de los años 30-50 (Dashiell Hammett o Raymond Chandler), presentándonos a un personaje-narrador en *primera persona* que hace al lector partícipe de sus descubrimientos y reflexiones a medida que éstas se suceden (narrador autodiegético)⁴⁰². Se combina la voz en *off* del narrador (a través de las didascalías), con los diálogos de los personajes (incluidos también los del protagonista-narrador, desde luego)⁴⁰³.

Varillas podría estar hablando perfectamente sobre *Blacksad*. Nuestro héroe es actor y narrador de su propia historia por medio de textos de voz en *off*⁴⁰⁴, tan queridos por el cine *noir*, y textos dialogados. Aunque hayamos puesto los focos sobre el narrador actorializado, necesitamos detenernos en este momento en la voz en *off* en sí, ya que su manifestación en el cómic depende (y mucho) de las convenciones creadas por el propio medio.

En la obra de Díaz Canales y Guarnido los pensamientos de Blacksad pueden leerse en los cartuchos o cartelas, los espacios rectangulares situados fuera de la imagen. Este uso, nada extraño al lector de cómic de hogaño, es el resultado de un proceso más amplio en el que la historieta se encontró ante el reto de transmitir con palabras la interioridad de los personajes.

Lo cierto es que los tebeos en su origen estaban centrados en un tipo de historias en las que no quedaba demasiado espacio a un tipo de humor que no fuera el del *slapstick*. Cuando se vio la necesidad de plasmar los pensamientos de los personajes, a partir,

⁴⁰¹ Varillas(2009:158)

⁴⁰² En realidad, el narrador autodiegético no aparece en Hammett, sino en Chandler. El éxito del modelo narrativo ha hecho que en 2014 se publicara *La rubia de ojos negros*, una nueva aventura de su detective Philip Marlowe, escrita por Benajmin Black, el *alter ego* del premiado escritor irlandés, John Banville.

⁴⁰³ Varillas, Ibid.

⁴⁰⁴ “Obviously the cinema didn’t invent the narrating voice. Just as film appropriated the music of opera and orchestra pit in order to accompany its stories, it also integrated the voice of the *moniteur d’images* or picture presenter, from a much older tradition. Jacques Periault’s *Mémoires de l’ombre et du son* describes these lantern slide shows of fixed views that toured through the countryside in the eighteenth and nineteenth centuries, with texts design to be read aloud; the programs were sometimes called “talking journals””. Chion (1999:49)

principalmente, de la llegada de las tiras de aventuras de la década de los treinta, la opción escogida fue la del *dream-balloon* o globo de pensamiento, un préstamo de la iconografía religiosa, utilizado en esta para la representación tradicional de visiones celestiales o sobrenaturales⁴⁰⁵.

No obstante, este tipo de bocadillo ha cedido su función, como puede comprobarse en *Blacksad*, a los cartuchos, espacios que llegaron a ser utilizados ampliamente en los cómics románticos y criminales de las décadas de los cuarenta y cincuenta, antes de que llegara la autocensura al tebeo a mediados de los cincuenta. Joe Simon, conocido por ser el creador junto con Kirby del Capitán América, fue el primero en descubrir a un público lector adulto en los soldados regresados de la Segunda Guerra Mundial. Simon comenzó a incluir en sus tebeos sobre crímenes los pensamientos de sus personajes en cartuchos con demasiado texto en los que imitaba el estilo de narración en primera persona de las revistas de historias románticas (de las que también fue editor pionero)⁴⁰⁶.

Las cartelas dejarían de tener esta función a partir del abrupto final de este tipo de publicaciones con la autorregulación de 1954. El cómic norteamericano no las recuperaría hasta los setenta, cuando guionistas de Marvel, como Don McGregor y Doug Moench, las utilizaron con la pretensión de conseguir una dimensión más adulta para el cómic de superhéroes⁴⁰⁷. De todas formas, para Pepo Pérez, el auténtico culpable de que el globo de pensamiento quedara relegado al olvido como forma de expresar el pensamiento fue Frank Miller, el autor de *Sin City*, uno de los grandes tebeos *noir* de las últimas décadas. Miller comenzó a ensayar desde finales de los setenta con “el discurso interior en cartuchos, principalmente como intento de trasladar al cómic el narrador en primera persona de la novela *hard-boiled* y el *film noir*, a los que Miller era aficionado desde su adolescencia”⁴⁰⁸.

La explicación de Pérez puede aplicarse al cómic norteamericano, pero para entender el uso del cartucho por parte del narrador actorializado de Díaz Canales y Guarnido no debemos apartar la mirada de la historieta europea, principal referencia como lector del guionista de la serie, a través de publicaciones periódicas como *Totem*, con material, como se vio, de origen francés e italiano. Si hubiera que otorgarle la

⁴⁰⁵ Vid. Gubern (2014b:393)

⁴⁰⁶ Allan Collins (2013:7)

⁴⁰⁷ Cfr. Pérez García (2012:109)

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 113.

paternidad del uso del cartucho para transmitir el pensamiento a alguien, esta sería para un cómic publicado en Italia que llegó a España gracias a *Totem: Alack Sinner*. Como señala De la Calle (2007:179): “Sampayo [el guionista de *Alack Sinner*] creó una estructura narrativa para sus historias que privilegiaba la voz en *off* del protagonista y la narración en primera persona, siguiendo las enseñanzas de Chandler y McDonald”⁴⁰⁹.

Este empleo del cartucho por parte de Muñoz y Sampayo no fue aislado. Autores europeos como Giardino y su antes citado *Sam Pezzo* (publicado por entregas en *Bésame mucho*), o, sobre todo, el Tardi de *Griffu* (publicado en *El Víbora*) o de las adaptaciones de las novelas de Léo Malet protagonizadas por el detective Nestor Burma (publicadas desde 1981 en *Cairo*), retuvieron este uso de la cartela⁴¹⁰ que también se hizo indispensable para una serie nacional (con protagonista criminal) como *Torpedo 1936* (1981-2000) de Abulí y Bernet.

Ciñéndonos en exclusiva a las historietas protagonizadas por nuestro héroe, habremos de señalar en primer lugar la persistencia aún del globo de pensamiento en el *Blacksad* primitivo, escrito y dibujado por Díaz Canales a comienzos de los noventa. En la décima página del cómic, contemplamos a John ensimismado tras conocer del varano moribundo el nombre del asesino de Natalia. El *dream-balloon* de la última viñeta de la página recoge la exclamación: “¡Ivo Statoc!”. En cambio, en *Un lugar entre las sombras*, los pensamientos de Blacksad, cigarrillo en mano, están ya representados dentro de un cartucho: “Ivo Statoc”, que continúa al pasar la página: “Mis pesadillas ya tenían un nombre”⁴¹¹.

Por lo demás, el empleo de las cartelas está presente ya en las historietas del detective desde ese *Blacksad* primitivo. El procedimiento de dejar hablar al narrador actorializado es recurrente a lo largo del primer tomo, pero, las intervenciones de la voz en *off* del gato han ido disminuyendo a lo largo de la serie hasta llegar a *Amarillo*, último episodio de la saga, en el que los cartuchos con los pensamientos de Blacksad han desaparecido por completo.

⁴⁰⁹ *Alack Sinner* comenzó a publicarse en la revista italiana *AlterLinus* en 1975, mientras que los primeros intentos de introducir los pensamientos en los cartuchos por parte de Frank Miller se corresponden con su primera etapa al frente de *Daredevil* en 1979.

⁴¹⁰ No aparece, en cambio, en obras tan fundamentales para la formación de Díaz Canales como *Cadáveres de permiso* o *Sombras* de El Cubri, ni en *Las memorias de Amorós* de Hernández Cava y Del Barrio.

⁴¹¹ Díaz Canales y Guarnido (2000:37-38).

Este lento declinar del recurso tiene que ver con la voluntad de Díaz Canales de dejar espacio para la construcción de los personajes, habida cuenta de que el lector ya está familiarizado con el protagonista. Así, mientras que en los dos primeros episodios las historias comienzan con una voz en *off* de John a la vez que lo contemplamos en la viñeta, a partir de *Alma roja* los arranques cambian. Aunque escuchemos a Blacksad al comienzo del tercer episodio, no lo vemos hasta que damos la vuelta a la página. Algo que se repite en *El infierno, el silencio*, aunque aquí la primera página sea muda por completo. Dando un paso más, en la última aventura, *Amarillo*, la voz en *off* desaparece y al protagonista de la serie no lo vemos hasta la cuarta página (en un álbum donde está ausente en la mitad de las viñetas)

En el último tomo, pues, los cartuchos desaparecen, quizás para dotar de un ritmo de lectura más dinámico a una aventura que añade la sal de la *road movie* a los ingredientes del género negro. Pero este hecho no quiere decir que las cartelas no sean un elemento a considerar en los tebeos de *Blacksad*. Es más, en su empleo se aprecian matices valiosos añadidos tanto por el guionista como por el dibujante. Éste último, en su función de *monstrateur*, ha demostrado poseer una preocupación por el valor estético de cada página y ha optado por colorear el fondo del cartucho con el tono de color dominante en esa escena⁴¹². Además, sobre todo en *Un lugar entre las sombras*, Guarnido nos guía nuestro recorrido visual por la página por medio de cartuchos que aparecen situados en diagonal desde la esquina superior izquierda hacia la esquina inferior derecha, siguiendo el orden de lectura occidental del tebeo, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.

Un último empleo original de los cartuchos en *Blacksad* nos lleva hacia las páginas finales de *El infierno, el silencio*⁴¹³. Díaz Canales decide saltarse el planteamiento, aceptado desde *Alack Sinner*, de dejar los pensamientos del detective para los cuadros de texto, y consigue “dar vida a la secuencia de “confesión” que normalmente queda demasiado explicativa y poco emocional”⁴¹⁴. ¿Cómo lo hace? Disociando imagen – Sebastian en plena interpretación del “Pizen Blues”– y texto, y con la ayuda de Guarnido, quien abandona el fondo azul de los cartuchos de la voz en *off* de Sebastian en la escena por otros de dos colores distintos en los que poder seguir la conversación de John y

⁴¹² Lo habitual en los cartuchos es mantener el fondo blanco o utilizar, como en los clásicos franco-belgas, el mismo color de fondo para todas las cartelas del álbum.

⁴¹³ En *Arctic-Nation*, como se verá, también se cede el espacio de los cartuchos a un personaje distinto a John Blacksad.

⁴¹⁴ Boix (2011)

Fausto en las tres viñetas finales. Una propuesta inteligente más de los autores que son “conscientes, eso sí, del esfuerzo que supone para el lector, ya que el cómic no tiene sonido y sólo la lógica puede hacer que éste distinga un personaje de otro”⁴¹⁵.

5.3.1.2. La analepsis

Otro de los recursos omnipresentes en el cine *noir* es el empleo de la analepsis o *flashback*, una anacronía –alteración del orden cronológico del relato– por la que se produce un retroceso temporal a un momento de la historia anterior a aquel en que nos encontramos o discurre la línea principal de ésta. Estos saltos temporales, que tantos quebraderos de cabeza han dado a cineastas e historietistas, suelen guardar una estrecha relación con la voz en *off* de la que nos acabamos de ocupar, ya que, como señala Chion (1999:49): “These voices [las voces en *off*] know all, remember all, but quickly find themselves submerged by the visible and audible past they have called up –that is, in flashback”.

Donde la literatura emplea, por lo general, marcadores textuales para señalar la alteración del orden cronológico, el cine y el cómic, basados en la imagen, “por axioma, presente exclusivo”⁴¹⁶, han tenido que inventar sus propios códigos específicos para ir más allá de la voz en *off* o el texto en las películas o los cartuchos en el cómic con la función de indicar el momento cronológico.

El séptimo arte tuvo sus titubeos hasta lograr incluir los *flashbacks* en las películas de los años cuarenta y cincuenta, las décadas doradas del *film noir*. Aunque ya existiera un uso maduro del recurso en *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles, “el pasado invade de forma palpable”⁴¹⁷ los largometrajes de género negro por medio de *flashbacks* filtrados desde el punto de vista de un solo personaje, como en *El abrazo de la muerte* (1949), o de un modo objetivo y distanciado, como en *Atraco perfecto* (1956). De hecho, se dará el caso en los cuarenta de películas como *Detour* (1945) o con *Las horas contadas* (1950), en las que la narración se articule en torno al mecanismo de la analepsis⁴¹⁸,

⁴¹⁵ Ibid.

⁴¹⁶ Muro Munilla (2004:102)

⁴¹⁷ Duncan (2004:19)

⁴¹⁸ Vid. Duncan (2004:19) y Trabado Cabado (2012:109)

introducida por ondulaciones en las imágenes o movimientos de *zoom* hacia los ojos del personaje que se dispone a recordar.

En el tebeo serán varios los métodos para indicar el cambio temporal, desde la alteración de las líneas del recuadro de la viñeta a la inserción de “imágenes en los ojos o en el cerebro, como entrada en la interioridad síquica o asiento del recuerdo”⁴¹⁹, pasando por el recurso de “introducir diferentes tonalidades cromáticas en la viñeta o incluso [...] en manejar los cambios estilísticos como factor diferenciador”⁴²⁰.

Quizás porque, como dijo Leibniz, “el presente está lleno de pasado y preñado del porvenir”, la utilización de los *flashbacks* se ha constituido en un elemento indisociable al género *noir*. Antes de ver cuál ha sido la fórmula empleada por Díaz Canales y Guarnido para incorporar las anacronías, es necesario señalar que el hecho de producir una alteración en el orden cronológico natural de la fábula está justificado por la consecución de fines expresivos, psicológicos, emocionales o de sentido en el relato.

Los *flashbacks* de *Blacksad* obedecen, en principio, a una ordenación habitual para las tramas detectivescas: se parte del descubrimiento del cadáver y la investigación nos lleva a remontarnos a quién fue el asesino y a las circunstancias y móviles del crimen. Este esquema se ajusta como un guante a *Un lugar entre las sombras*, el primer episodio de la serie, el del asesinato de Natalia Wilford. En el segundo, *Arctic-Nation*, aunque haya asesinatos al final del relato, el motor de la acción es el secuestro de la pequeña Kyle. Y, por último, en *El infierno, el silencio*, la confesión del móvil del crimen, coincide temporalmente con la propia muerte de Sebastian Fletcher por una dosis de heroína adulterada (y la propia muerte, tras explicar los motivos, del asesino enfermo, Fausto LaChapelle). Un tipo de narración a contrarreloj en la noche de Nueva Orleans que no desentona con los clásicos del género⁴²¹.

La pericia de los autores se demuestra, no solo en la articulación de la trama, sino también en la incorporación de los *flashbacks* al relato gráfico de la historieta. De las posibilidades esbozadas más arriba, Guarnido descarta en toda la serie la de alterar las líneas que encuadran la viñeta. A cambio, emplea toda una batería de eficaces recursos visuales en el momento de las analepsis. Vayamos, pues, episodio a episodio, desmenuzando los procedimientos gráficos empleados por el dibujante.

⁴¹⁹ Muro Munilla, *Ibid.*

⁴²⁰ Varillas (2009:166) La “modification de la dominante chromatique [...] contribue à son impact [el del *flashback*] dramaturgique et émotionnel” (Groensteen (1999a:156)).

⁴²¹ Cfr. Martín (2015:282)

En *Un lugar entre las sombras* hay dos fragmentos en *flashback* resueltos hábilmente. El primero de ellos se corresponde con los recuerdos que acuden a la mente de Blacksad a propósito de su romance con la estrella de cine, Natalia Wilford⁴²². Curiosamente, el tono gris en el color del álbum, hizo que Guarnido se decidiera por una descarga de color poco habitual en el resto de analepsis de la serie. Además, el dibujante añade al cambio de tonalidad en las viñetas un cambio en el estilo del dibujo, algo no tan habitual en el pasado en el noveno arte, pues “l’homogénéité du style est un dogme dans la bande dessinée classique des années cinquante et soixante. Il n’en va plus dans la bande dessinée contemporaine”⁴²³.

La paleta está saturada, el trazo simplemente esbozado y el papel [...] es granulado (mientras que en el resto de las páginas es satinado). La superabundancia de flores, sobre todo, era un pretexto para aportar color a mansalva, pero me reprocharon –no sin razón– que me había pasado un poco⁴²⁴.

El momento del salto temporal está logrado gracias a una tira de tres viñetas en la que se plasma el contraste entre el retrato de una sonriente Natalia Wilford en blanco y negro, tomado de la portada del periódico que hay sobre la mesa del despacho de Blacksad, a la imagen en color de una Wilford atormentada por un acosador con la que se inicia el *flashback* una vez que hemos visto en la viñeta central la cara de un John pensativo (y enojado). La foto de Natalia sirve también para cerrar ese momento de introspección. Su rostro en el periódico nos devuelve a la realidad tres páginas después.

Un segundo *flashback* en el álbum⁴²⁵, cuando el varano relata a Blacksad el final violento de los amantes, León y Natalia, se resuelve con brillantez con el uso de una paleta de color dominada por el rojo, color de la sangre derramada en ambos crímenes.

⁴²² Díaz Canales y Guarnido (2000:5-8)

⁴²³ Groensteen (2011:102). Uno de los mejores ejemplos recientes del uso del cambio de estilo en el dibujante para plasmar los *flashbacks* es el del sexto tomo, *El último de los inocentes* (2012), de la serie *Criminal* de Brubaker y Phillips. Los recuerdos de la dura adolescencia de Riley, el protagonista, consiguen un mayor impacto en el lector porque están representados con el estilo gráfico de la serie de tebeos de adolescentes de humor blanco más popular de Norteamérica: *Archie* (1941-), de Bloom y Montana. Por otro lado, por fijarnos en un dato original en la obra de Juanjo Guarnido, este aporta una viñeta en *Manik Shamanik* de la serie *Apocalypse Mania* de Bollée y Aymond. En el cómic se habla de cientos de ilustradores contratados para dibujar unas visiones, así que el dibujante del álbum decidió plasmar los distintos estilos en los trabajos de los ilustradores “invitando” a Leo, Bonhomme y Guarnido para que incluyeran cada uno una viñeta propia en la plancha. Por último, tampoco debemos olvidar que el propio Guarnido ha sido capaz de adaptar su estilo de dibujo desde el realismo logrado en *Blacksad* o en *Voyageur 13: Omega*, hacia un estilo más *cartoon* en su serie infantil: *Brujeando*.

⁴²⁴ Díaz Canales y Guarnido (2008a:18)

⁴²⁵ Díaz Canales y Guarnido (2000:36 y 37)

Si pasamos al segundo tomo, observaremos cómo en *Arctic-Nation* el *flashback* aparece al final de la historia, ya que sirve para explicar los motivos que llevaron a las dos hermanas, Dinah y Jezabel, a planear el secuestro de la hija pequeña de la primera. De nuevo, los recuerdos afloran tras un primer plano de la cara del personaje que va a llevarnos al pasado. El salto temporal de Jezabel aparece asimismo representado por el paso de la transcripción del discurso presente por medio de bocadillos, a la narración del tiempo pretérito por medio de cartuchos. En el fondo, se trata de un uso intuitivo de ambos espacios textuales que refleja lo que ya expresara Spiegelman en una de sus tiras:

There is an *immediacy* in the use of speech balloons...a *directness* that cannot be achieved by a caption floating above the image. But captions have a *coolness*, a *distance*, the authority of a real prose⁴²⁶.

Este *flashback* final del álbum introduce también un cambio cromático. En esta ocasión se pasa del color al relato monocromo en sepia, elegido porque su “sobriedad casaba bien con las escenas del cementerio” y porque “daba mejor el aspecto de “vieja fotografía” deseado”⁴²⁷. A destacar en la secuencia de este *flashback* es el hecho de que la saturación del color sepia va desapareciendo a medida que el relato se va aproximando hacia el tiempo presente, con una última viñeta en el pasado en el que el sepia ya es apenas perceptible.

Del breve *flashback* en *Alma roja* se hablará más adelante, pues el propósito inicial del volumen era la ausencia de anacronías. Estas, en cambio, están muy presentes en *El infierno, el silencio*, una de las tramas que más esfuerzo requieren del lector en toda la serie. Este debe distinguir entre la línea argumental en la que John busca a la desesperada al pianista Sebastian Fletcher en una sola noche en Nueva Orleans, y a los numerosos *flashbacks* intercalados a lo largo del álbum. Si para Díaz Canales fue una labor ardua encajar todos los elementos de la historia, el trabajo no fue menos penoso para Guarnido:

Mi compadre y guionista Juan Díaz Canales resolvió con brillantez [la apuesta narrativa de los *flashbacks*], renunciando valientemente a los textos facilones y sobados del estilo de “dos días antes”, “una semana antes”, pero que a mí me puso en apuros; tenía que establecer, solo gracias a la luz y al color, que estábamos metidos plenamente en los saltos temporales⁴²⁸.

⁴²⁶ Citado en Groensteen (2011:131).

⁴²⁷ Díaz Canales y Guarnido (2008a:51)

⁴²⁸ Díaz Canales y Guarnido (2011)

El dibujante granadino cumplió con nota su misión. Consiguió atrapar la luz de Luisiana en las secuencias diurnas vinculadas al pasado reciente de la historia y regresó a las viñetas monocromas para los episodios de un pasado más lejano. Solo que esta vez, el color elegido no fue el sepia, sino el azul (imagen 55), omnipresente en todo el álbum⁴²⁹.

5.3.1.3. La visión subjetiva

Al cine negro tenemos que agradecerle asimismo la incorporación de la cámara subjetiva en el séptimo arte. Este punto de vista servía, de nuevo, para establecer una cierta empatía con el protagonista, quien, como se dijo, podía estar lejos de ser una persona respetable⁴³⁰.

Existieron en el mundo del cómic ejemplos tempranos de esta visión subjetiva, como la escena que dibujó en 1905 Winsor McCay (bajo el seudónimo Silas) en *Dream of the Rarebit Friend*, en la que se podía observar a los asistentes a un entierro desde la mirada del finado en el ataúd⁴³¹. Suelen citarse también como ejemplo de este punto de vista las originales viñetas de Eisner en “El asesino” de 1946. En ellas podemos contemplar la escena a través de una visión desde el interior de las cuencas oculares que corresponde a la del propio criminal. Sin embargo, son pocos las historietas que se han atrevido a mantener la cámara subjetiva en todas sus páginas. Dentro de la *nouvelle manga*, podemos verlo en *La espinaca de Yukiko* (2001) de Frédéric Boilet y, en los últimos años, el tebeo más logrado con esta limitación en el punto de vista puede que sea *En mis ojos* (2009), de Bastien Vivès.

En el cine, la cámara subjetiva tuvo una incorporación más tardía que en el cómic. Aunque hubo intentos parciales de visión subjetiva, como ocurre en *Vampyr* (1932) o en *La senda tenebrosa* (1947), el primer largometraje que mantuvo la cámara subjetiva de principio a fin fue *La dama del lago* (1947)⁴³², de Robert Montgomery, adaptación de la

⁴²⁹ En esta ocasión, el color azul se mantiene, aunque los episodios se acerquen al presente de Sebastian Fletcher. La única concesión a otro color distinto es el folleto sobre el bálsamo *Live Everlasting*, que conserva el color marrón del color envejecido en las viñetas en que aparece.

⁴³⁰ Sobre el uso de la cámara subjetiva en cómic y cine, cfr. Trabado Cabado (2012:122-128).

⁴³¹ Idea retomada en 2014 en la portada dibujada por Chris Samnee para el número cinco del *Daredevil* de Waid.

⁴³² Aunque, en realidad, hay un par de intervenciones del director dentro del film para intentar explicar partes de la película.

novela de Chandler protagonizada por Philip Marlowe, narrador-protagonista de la historia. La apuesta era demasiado arriesgada para el cine comercial y el uso de la cámara subjetiva cayó en el olvido hasta que se retomó en películas de terror que recogen el contenido grabado cámara en mano en *Holocausto canibal* (1980), *The Blair Witch Project* (1999) o *Rec* (2007)⁴³³.

Mejor suerte que en cómic y cine ha tenido la cámara subjetiva en el mundo de los videojuegos. Allí, a partir de la irrupción de los videojuegos *FPS* (*First Person Shooter*), capitaneados con la llegada de *Doom* en 1993, no han dejado de crecer los ingresos generados por aventuras en las que el jugador adopta la visión del protagonista para asesinar a personas y monstruos en sagas como *Halo*(2001-) o *Call of Duty* (2003-).

Está claro, y así lo entienden Díaz Canales y Guarnido, que en el noveno arte la visión subjetiva es una más de las herramientas de las que se dispone para narrar la historia. En *Blacksad* aparece en momentos muy puntuales, con mayor frecuencia en ese primer tanteo que era *Un lugar entre las sombras*. Aunque no sea un elemento definitorio en la serie, la cámara subjetiva ayuda a enriquecer el contenido dramático de los álbumes a la vez que aporta una “dinamización visual”⁴³⁴. Queda lejos de nuestra intención hacer un repaso exhaustivo de todas las ocasiones en que se emplea la visión subjetiva en *Blacksad*. El recuento no añadiría una variación sustancial en la consideración de los álbumes. Y sin embargo, creemos que deben mencionarse aquí, a título de ejemplo, algunas de esas viñetas subjetivas.

De entre todas las del primer tomo, debe citarse, sin asomo de duda, la última viñeta del *flashback* sobre el asesinato de Natalia Wilford⁴³⁵. La visión subjetiva de la estrella del celuloide añade a la vez patetismo y violencia extrema al momento del asesinato. Todo esto ocurre en una viñeta teñida de rojo en la que el cartucho, estratégicamente situado, impide al lector contemplar el rostro del asesino, oculto hasta el

⁴³³ Un caso peculiar de la utilización de la cámara subjetiva es *El león del desierto* (1976). El tabú religioso que impide la representación iconográfica de Mahoma hizo que durante la película este estuviera siempre fuera de campo o que se registraran sus intervenciones mediante la visión subjetiva. Cfr. GUBERN, Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 91.

⁴³⁴ Varillas (2009:143)

⁴³⁵ Díaz Canales y Guarnido (2000:37)

momento del clímax de la historia en el que John Blacksad se enfrenta, al fin, a Ivo Statoc⁴³⁶.

Existen asimismo una serie de viñetas de visión subjetiva en *Blacksad* que utilizan de forma inteligente el juego de espejos⁴³⁷. En *Un lugar entre las sombras* el espejo de la celda de comisaría devuelve a Blacksad la imagen de un gato derrotado y magullado⁴³⁸. En *Arctic-Nation*, sin embargo, el detective manipula el espejo retrovisor de su coche en el autocine para poder contemplar la sensual figura de Dinah mientras esta se aleja⁴³⁹. Finalmente, en *Alma roja*, el espejo del cuarto de baño de Otero nos devuelve el rostro horrorizado del médico mientras contempla a su asesino, el gavial Ribs⁴⁴⁰.

Sin abandonar el tercer episodio, los lectores podemos contemplar la visión subjetiva del gato negro gracias al uso de unos prismáticos, recurso empleado por el cine en numerosos largometrajes⁴⁴¹.

Un último registro interesante de la visión subjetiva podría ser el que se produce en *El infierno, el silencio* cuando el protagonista es rescatado por un enigmático ángel guardián⁴⁴². John acaba de salvarse de morir ahogado en el Misisipi y, cuando por fin despierta, aturdido, intenta contemplar el rostro del gato que lo ha sacado del agua. El momento se plasma gráficamente en la viñeta con la visión borrosa de un Blacksad todavía mareado⁴⁴³.

⁴³⁶ Hilando fino, la viñeta añade un matiz de cierta depravación que puede escapársele al lector en una primera lectura. En la imagen del asesinato, la actriz aparece vestida. Sin embargo, en las dos primeras páginas del álbum se puede comprobar cómo la actriz yace en la cama semidesnuda.

⁴³⁷ Algo ya utilizado en *La dama del lago*, película en que se puede ver el rostro de Marlowe reflejado en espejos y vidrios.

⁴³⁸ Díaz Canales y Guarnido (2000: 29). Viñeta y cartucho estaban ya presentes en la sexta página del *Blacksad* primitivo de Díaz Canales.

⁴³⁹ Díaz Canales y Guarnido (2003:14)

⁴⁴⁰ Díaz Canales y Guarnido (2005a:18)

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 25

⁴⁴² Díaz Canales y Guarnido (2010a:41)

⁴⁴³ Hay otra viñeta de visión subjetiva en la misma página que se centra en el tatuaje que lleva en el pecho el rescatador. Tiene importancia, ya que es el mismo dibujo que aparece tatuado en el dibujo que ilustra las guardas finales del tomo.

5.3.2. Aspectos destacables del guion

Dejemos aparcado el cine, de momento, y aprovechemos las líneas que siguen para completar algunos aspectos sobre el trabajo de Díaz Canales que no hayan sido tratados en las páginas precedentes.

5.3.2.1. Los epílogos

Uno de ellos es el de las páginas finales de cada álbum. Tras el clímax de la historia hay una serie de páginas, reducidas a tan solo dos en los dos últimos episodios, en los que se añade un epílogo a la trama. En un principio, el recurso tuvo que ver con el deseo del guionista de satisfacer su propia curiosidad. Quería saber qué era lo que sucedía con el personaje protagonista después de consumir su venganza. No se trataba de encontrar una moraleja, ni en este ni en otros tomos del ciclo de la serie, sino de “ir un poco más allá para descubrir si una aventura de este corte podía tener un final feliz”⁴⁴⁴.

La conclusión pesimista de *Un lugar entre las sombras* dio paso en el siguiente volumen al resquicio hacia la esperanza representada por la niña Kyle e incluso el cierre final de la carcajada de John ante la “sucias” confesión de Weekly. Pero no era más que un espejismo frente al triste final de *Alma roja* con la sentida carta de Lieber y la soledad de Blacksad. La pena se moderaba en cierta medida a la vuelta del entierro en la conclusión de *El infierno, el silencio* y se retiraba por dejar ver la sonrisa de John en las últimas viñetas de *Amarillo*.

5.3.2.2. El silencio

Siendo el formato, como se ha visto, un corsé que va pesando con el tiempo en el desarrollo de las aventuras del gato detective, la presencia, no solo de viñetas, sino de

⁴⁴⁴ Díaz Canales y Guarnido (2002:15)

páginas enteras mudas en los tebeos de *Blacksad*, podría ser considerada como un alarde innecesario y un medio de derrochar un espacio limitado. No obstante, un acercamiento más comedido hacia los silencios de la serie, nos hará ver que Díaz Canales los incluye por

evitar en la medida de lo posible las grandes parrafadas, pues ralentizan mucho la lectura y van un poco contra de mi concepto de la lectura. [...] Los silencios bien manejados son mucho más elocuentes que la mejor prosa. Aportan una dimensión poética a la historia y generan empatía con el lector. Es otra de las grandes lecciones que se pueden extraer de la obra de Hugo Pratt⁴⁴⁵.

En definitiva, la versión adaptada al tebeo del proverbio árabe: “no abras los labios si no estás seguro de que lo que vas a decir es más hermoso que el silencio”.

En silencio se sostienen la mirada John Blacksad e Ivo Statoc; en silencio Chad intenta dispararle al vaso en la cabeza de Abe; en silencio se quedan las páginas que abren el cuarto y quinto tomo de la serie⁴⁴⁶... No obstante, el uso más destacado del silencio se da en *Alma roja*. Ya en las primeras páginas, la burbuja simbólica que es la *Gotfield Foundation* impide a los invitados del interior escuchar las protestas anticomunistas de la calle⁴⁴⁷, aunque la escena culmine con el destrozo a pedradas de la fachada acristalada. Más adelante, tres viñetas mudas nos muestran el beso encendido entre Alma y John⁴⁴⁸.

Pero el plato fuerte llega en las dos páginas de Lieber callejeando por Nueva York a la búsqueda de los restos de la obra de su padre. En ellas aparecen representadas escenas ruidosas y sin embargo no hay ni rastro de texto en bocadillos o de onomatopeyas. Se trata de escenificar la sordera de Lieber tras la explosión del coche en el atentado contra el científico perpetrado por Ribs. En cierta medida, estas páginas deberían ponernos sobre aviso para la escena del encuentro de John y Lieber en el acuario en la que este último realiza su alocución sin preocuparse por las intervenciones de un gato que no entiende lo que le sucede a su amigo.

En lo que queda de *Alma roja* cabe resaltar dos páginas mudas demoledoras. La primera es la de las cataratas del Niágara⁴⁴⁹. Página muda en la que la primera viñeta, vertical, nos muestra en su inmensidad las cataratas (a las que presuponemos un estruendo

⁴⁴⁵ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁴⁴⁶ *Amarillo* se abre con una página en la que se oyen ruidos, pero no palabras.

⁴⁴⁷ Díaz Canales y Guarnido (2005a:12)

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

colosal), y el resto de la página nos muestra a una Alma empapada y con el corazón roto⁴⁵⁰.

La última página del álbum es también muda. John acaba de leer la carta remitida por Lieber, la guarda con celo de nuevo en el sobre y la deposita sobre el libro de Alma Mayer. Cuando el detective abandona su despacho, los lectores podemos ver en la viñeta final la dedicatoria que Alma le había hecho en el libro que se quedó en casa de Weekly.

Como conclusión, diremos que el uso de tantas viñetas mudas en los álbumes de *Blacksad* habría sido impensable hace tan solo unas décadas. La irrupción del manga japonés tiene gran parte de culpa de esto. Habla Guarnido:

El manga ha aportado al sentido narrativo del tebeo occidental, tanto al cómic americano como al europeo, varias peculiaridades. Antes no se podía hacer en un cómic una escena contemplativa, un bodegón o una naturaleza muerta. Hoy sí se puede, y eso ha sido posible gracias al manga.

Hay autores como Miguel Ángel Prado o André Juillard, de culturas distintas, que son unos maestros en el uso del bodegón en el cómic. Realmente te narran un estado de ánimo o te describen una atmósfera con naturalezas muertas, con viñetas en las que no ocurre nada, en las que se recrean en la contemplación de los objetos, porque los objetos también hablan. Eso creo que debemos agradecerlo al manga⁴⁵¹.

Scott McCloud pone nombre a este procedimiento al observar que el manga japonés, a diferencia del cómic occidental, siente predilección por un tipo de transición entre viñetas a la que él denomina de “aspecto-a-aspecto”: sin importar el tiempo, las viñetas se recrean en diferentes aspectos de un lugar, idea o disposición de ánimo⁴⁵².

5.3.2.3. Los nombres

Otro aspecto a considerar en la labor de guionista de Juan Díaz Canales es algo tan poco valorado como la elección de nombres. Se reconoce al autor su papel, enmendado

⁴⁵⁰ Con un vestido estampado que destaca entre los chubasqueros que le rodean. El final de ese intento de ser feliz que se había ido plasmando en un vestuario que había mutado del negro de la conferencia de Lieber hasta las flores del vestido en las cataratas.

⁴⁵¹ “La obra del dibujante español Juanjo Guarnido triunfa en Japón” (2013). Disponible en <<http://www.nippon.com/es/views/b02207/>>. [Consulta: 27 de diciembre de 2014]

⁴⁵² McCloud (2005:72)

no pocas veces por Juanjo Guarnido, en la elección de los animales que van a representar a cada personaje, pero nada se habla del proceso que lleva a que un gato detective acabe por llamarse John Blacksad.

En una novela los nombres nunca son neutros. Siempre significan algo, aunque sea sólo el carácter común y corriente [...] Bautizar a los personajes es siempre una parte importante de su creación, que implica muchas consideraciones, y dudas⁴⁵³.

El nombre propio de un personaje entrega, pues, información al lector, ya sea por incorporar rasgos de su carácter, ya sea por adaptarse a la lengua a la que se traduce, o bien por aportar ciertas dosis de humor. Estos dos últimos casos concuerdan, por ejemplo, con el caso de *Astérix*. Los nombres de los irreductibles galos tienen un significado gracioso que se intenta preservar en las traducciones a otros idiomas⁴⁵⁴. En *Blacksad*, por su parte, se ha preferido no traducir los nombres propios.

Cela s'explique probablement par une intention poli-culturelle et donc poli-glotte représentative du chaos citadin dans lequel se meuvent les protagonistes [...] un contexte multiculturel qui vise un certain universalisme⁴⁵⁵.

Con todo, los nombres que salen en las páginas de *Blacksad* son una mezcla de referencias cogidas de acá y de allá a las que, en no pocas ocasiones, se les ha añadido una pizca de humor⁴⁵⁶. Comenzando con el propio nombre del protagonista. Como dijo Eliot: "The naming of cats. It isn't just one of your holiday games"⁴⁵⁷, de modo que Díaz Canales da las oportunas explicaciones sobre el apellido del suyo:

C'est une sorte de jeu de mots entre "noir" et "triste". Ces deux adjectifs symbolisent eux aussi l'univers du polar. De plus ce nom fonctionne aussi très bien en espagnol, car on a une ancienne expression qui dit "más negro que la pena"⁴⁵⁸.

Hasta aquí el lado formal de la explicación. Sin embargo, si echamos un vistazo al *Blacksad* primitivo, los nombres de los personajes de *Un lugar entre las sombras* empiezan a adquirir tintes cómicos. En esa primigenia versión de la historieta el

⁴⁵³ Lodge (2006:68)

⁴⁵⁴ Por ejemplo, la mujer del jefe de la aldea, Bonemine (algo así como "buena cara"), se llama en español Karabella.

⁴⁵⁵ Raskin (2004:379)

⁴⁵⁶ No hay una norma fija sobre el origen de los nombres en *Blacksad*. Pueden escogerse por sus connotaciones simbólicas, como el The Line del barrio deprimido de *Arctic-Nation*, o por asociaciones más o menos veladas, como el nombre de Chad Lowell para el león que recuerda a Kerouac que lleva en su apellido la localidad natal del escritor, o la Caldonia de la que provienen los cuatro amigos músicos de *El infierno, el silencio*, un homenaje a la primera canción a la que la revista *Billboard* denominó como "rock and roll".

⁴⁵⁷ Eliot (2001:14)

⁴⁵⁸ Derouet (2008:61)

comisario Smirnov se llama Smirnof⁴⁵⁹, un nombre de reflejos (etílicos) que nos pone sobre la pista del nombre espirituoso de nuestro héroe, cuyas siglas, J.B., se corresponden con el famoso *whiskey* escocés de Justerini&Brooks.

En el *Blacksad* primitivo aparecía asimismo el boxeador Jack Ostiombe, de apellido acertado para las lides pugilísticas y, por último, el amante de Natalia, tenía un apellido de resonancias políticas. Frente al anagrama Noel Krisnok, que aparece en el cementerio del primer álbum, la lápida de la historia corta de Díaz Canales reza “Leon Kroski”.

El sentido del humor no se pierde en otros nombres y lugares de la serie: la urraca Cotten comparte apellido con uno de los ilustres secundarios de los cuarenta en el cine norteamericano: Joseph Cotten; el payaso tuerto del circo Sunflower (¿acaso puede llevar el circo otro nombre que no sea “Girasol” en un álbum que se llama *Amarillo?*) se llama, como el cíclope, Polifemo; Donna, la hermana de John, vive en Ratón, Nuevo México⁴⁶⁰...

Por más que haya un trasfondo serio en las aventuras de nuestro gato, Díaz Canales siempre deja una puerta abierta al humor, sobre todo, como hemos visto, en la utilización de los dobles sentidos en relación con los animales. *Torpedo 1936*, de Abulí y Bernet, fue una de las series pioneras, junto con *Sam Balluga* (1981), de Andreu Martín⁴⁶¹ y Mariel, en introducir la sonrisa en el género negro. Algo de Luca Torelli, el protagonista de *Torpedo 1936*, hay en *Blacksad* a la hora de recurrir a frases hechas que sirven de contrapunto cómico de la historia.

⁴⁵⁹ Smirnoff (con doble efe), por cierto, es el nombre del científico loco causante de los desmanes del condón asesino en *El retorno del condón asesino* (1990), de Ralf König.

⁴⁶⁰ Aunque Díaz Canales no llevara a John hasta allí, existe en California una localidad llamada “Los Gatos”, en la que vivió durante una temporada Neal Cassady, el compañero de viaje de Kerouac en *En el camino*.

⁴⁶¹ El conocido escritor de serie negra llegó a estar detrás también de muchas de las historias de *Sir Tim O’Theo* (1970-1985), la parodia de Sherlock Holmes dibujada por Raf, autor también en 1986 de *Mirlowe y Violeta*, una parodia para la revista *Guai!* de las aventuras del detective Marlowe.

5.3.2.4. Las “pistolas de Chéjov”

Más importante en la construcción de los guiones de Díaz Canales es la presencia de elementos que responden a lo que Tomachevski llamaba la “motivación compositiva”, ejemplificada en la teoría narrativa por el principio dramático de la pistola de Chéjov. Aunque existen varias versiones sobre el asunto, lo que Chéjov vino a decir es que si en el primer acto de una obra hay una pistola colgada de la pared, entonces, en el siguiente acto, debe ser disparada.

Veamos, pues, cómo el lector puede reconocer algunas de estos objetos en las aventuras del detective negro.

En *Un lugar entre las sombras* nos encontramos con una primera “pistola” en el piso del amante de Natalia. Blacksad llega después de que el lagarto lo haya dejado completamente patas arriba tras haberlo registrado. Entre tanto desorden, John es capaz de reparar en una caja de cerillas con el logotipo del Cypher Club⁴⁶², local en el que puede comenzar a seguir el rastro del paradero del guionista, aunque este le lleve directo una trampa en el cementerio.

En el segundo álbum, la “pistola” tiene forma de mujer. Si no fuera por una escena más que improbable en la Norteamérica de los cincuenta, John no sería capaz de resolver el enigma que rodeaba el secuestro de la pequeña Kyle. Estamos hablando del encuentro entre Blacksad y Dinah a la salida del turno de trabajo de esta en el autocine. Blacksad puede contemplar cómo la atractiva madre de Kyle se cambia de ropa. Su pelaje negro tiene una mancha blanca justo por encima del sujetador⁴⁶³. Este detalle le permite comprender que tiene un parentesco con Jezabel, la esposa del jefe Karup, en cuanto Weekly le muestra las fotos de la infidelidad de esta con el zorro Huk. Blacksad acude al entierro de Karup, y le arranca a la viuda (además de la parte superior del vestido) una confesión sobre los motivos del secuestro de su sobrina.

En *Alma roja* el consejo de Chéjov se muestra claramente por medio del sombrero verde de Lieber. Al comienzo del episodio, Gotfield se lo entrega al científico con un: “No olvides tu sombrero, no vaya a ser que se te enfríen las ideas”⁴⁶⁴. Tras el rescate del

⁴⁶² Díaz Canales y Guarnido (2000:23)

⁴⁶³ Díaz Canales y Guarnido (2003:14)

⁴⁶⁴ Díaz Canales y Guarnido (2005a:13)

dálmata en el mar, es Lieber quien se lo ofrece a su amigo Otero para que no coja una pulmonía⁴⁶⁵. Esto provoca la equivocación de Ribs, quien asesina por error al médico español. Blacksad se dará cuenta de que Lieber era el verdadero objetivo cuando el pintor Litvak le entregue la prenda para que se la devuelva a su amigo⁴⁶⁶.

La pistola de Chéjov se transforma en un arma de verdad en *El infierno, el silencio*. Como John es un detective desarmado, es necesario justificar el uso de un revólver contra el hipopótamo Leeman⁴⁶⁷ en un enfrentamiento desigual, ya que Blacksad ha sido drogado por la mona curandera al servicio de Fausto⁴⁶⁸. El detective consigue su pistola en la pelea en el bar en el que Sebastian suele adquirir su heroína. Nuestro héroe recoge el arma del camello mientras le dice: “Te la cojo prestada”⁴⁶⁹.

Finalmente, en *Amarillo*, el Cadillac Eldorado podría entrar dentro de la categoría de Chéjov. Su robo por parte de los *beats* hace que comience la persecución de John a lo ancho de los EE. UU.

Aunque, quizás, cobre más relevancia el papel del rollo –existió en la realidad– en el que Chad tiene escrita su novela. El hecho de que Greenberg lo envíe por correo al Dalai Lama actúa de detonante para la comisión del asesinato de su amigo por parte del león. El rollo provoca también la muerte por atropello del abogado Neal Beato cuando se dirigía a recogerlo de los baños públicos de la estación de autobuses de la compañía Greyhound en Chicago. Y, finalmente, la novela vuelve a salir en las últimas viñetas de la aventura en manos de un viajero que abandona el baño y se pierde entre la multitud absorto en el relato.

5.3.2.5. Los retos

La reflexión sobre los guiones de *Blacksad* debe acabar con un sincero reconocimiento hacia el oficio demostrado por Díaz Canales. La mayor preocupación del guionista ha sido, a lo largo de quince años, la de no caer en la trampa de acomodarse

⁴⁶⁵ Ibid., p. 17.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 22.

⁴⁶⁷ Inspirado en el físico del corrupto policía Quinlan, al que daba vida Orson Welles en *Sed de mal* (1958).

⁴⁶⁸ Díaz Canales y Guarnido (2010a:37)

⁴⁶⁹ Ibid., p. 13.

dentro de un género que ofrece todas las facilidades para dejarse atrapar por los estereotipos. Por eso, Díaz Canales ha aprendido a moverse en el alambre y, sin renunciar al regusto *noir*, ha sabido ir tomando o abandonando personajes y recursos en función del beneficio que pudiera obtener de estos a la hora de construir una buena historia.

Un lugar entre las sombras era una obra primeriza, declaración de amor a un género que tantas horas de lectura y de buen cine había proporcionado al guionista. Pero *Arctic-Nation* ampliaba las posibilidades temáticas de la serie. Se pasaba del motivo arquetípico de la venganza en el primer tomo al tema histórico del racismo en un tiempo y un lugar: los años cincuenta en los Estados Unidos de América.

Pero Díaz Canales quería más. Como declaraba en una entrevista concedida a su editorial española, los autores buscaban “la variedad no sólo en los personajes o en los temas, sino también en la forma de narrar”⁴⁷⁰.

De esta necesidad del reto creativo, surgía la voluntad de realizar un tercer episodio, *Alma roja*, sin utilizar los característicos *flashbacks* del género *noir*. No pudo lograrlo del todo. “Juanjo pensaba que para la comprensión de la historia era imprescindible incluir la imagen del cuadro”⁴⁷¹, así que no hubo más remedio que conceder al dibujante un breve *flashback*, de apenas dos viñetas al final de la página en la que John descubría el cadáver de Litvak⁴⁷².

Para el siguiente álbum, *El infierno, el silencio*, se recuperaron las analepsis, pero estas aparecían y desaparecían engarzadas dentro de un relato cronológico lineal circunscrito a una agónica noche en pos de un pianista de *jazz* en Nueva Orleans.

Elegí las dos tramas paralelas en diferente tiempo para contar la historia, porque me pareció una manera muy eficaz de darle al libro el ritmo adecuado. Se trataba de transmitir al lector la misma sensación de urgencia y de agobio que tiene Blacksad en su carrera desesperada por encontrar a Sebastian. Al final, más que en un juego se convirtió en un reto. Tanto para nosotros, pues es ciertamente complicado contar una historia así, como para el lector, que debe recomponer todas las piezas del puzzle para entender la historia. ¡Espero que no hayamos fracasado!⁴⁷³

La vuelta de tuerca final llegó con *Amarillo*, una auténtica ruptura con la forma de narrar cultivada en el resto de episodios, ya que en el último álbum del ciclo de los colores desaparecía el narrador actorializado. Esta figura, reflejo en el cómic de la

⁴⁷⁰ Godizded (2014)

⁴⁷¹ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁴⁷² Díaz Canales y Guarnido (2005a:45)

⁴⁷³ Boix (2011)

narración en primera persona del Marlowe de Chandler, daba paso a una forma de narrar que podría decirse se vuelca en el narrador en tercera persona utilizado por Hammett para su detective Sam Spade. *Amarillo* entraría a formar parte de lo que Norman Friedman en un primer momento estudió bajo las denominaciones de “modo dramático” y de presentación de cámara (“The Camera”) y que, más tarde, unificaría en lo que denominó narración objetiva, aquella que priorizaba el *objective showing* frente al *subjective telling*. En términos de la narratología literaria de Genette, en la última aventura de nuestro héroe nos hallaríamos ante una narración heterodiegética con focalización externa, un tipo de narración en la que el narrador se limita a registrar lo perceptible física y externamente. La narrativa conductista norteamericana del periodo de entreguerras, la de los relatos de Hemingway (como “Los asesinos” (1927) o “Colinas como elefantes blancos” (1927)) y la novela policiaca de Hammett, estuvo en el origen de la creación del narrador-cámara.

Desde el punto de vista de la historieta, vuelve a ser pertinente la figura del narrador fundamental. La opción de Díaz Canales para *Amarillo* es la de situar al *récitant* en segundo plano, *en retrait*: “Il laisse parler le déroulement séquentiel des images (qui comprennent ou non du dialogue), sans juger à propos d’intervenir”⁴⁷⁴. El peso de la narración recae sobre las espaldas del *monstrateur*, el narrador visual, que solo deja intervenir al narrador textual para realizar unas breves intervenciones, a las que Groensteen otorga la *fonction de régie*⁴⁷⁵, porque “elles visent à articuler deux séquences d’événements dans le temps [...] ou dans l’espace”⁴⁷⁶. En *Amarillo* los cartuchos ya no están al servicio de los personajes, sino que cumplen con esa *fonction de régie* y, puesto que la historia tiene una progresión cronológica lineal, se limitan a localizar cada escena de la trama dentro del mapa de los Estados Unidos. Las cartelas cumplen

una función de refuerzo, externa a la propia narración; en términos sintácticos, serían el equivalente en la lengua a un complemento circunstancial de tiempo o [como en *Blacksad*] de lugar⁴⁷⁷.

Registrados, pues, los retos en el guion, podemos concluir que, felizmente para los aficionados de *Blacksad*, a Díaz Canales le salva de caer en lo obvio, lo fácil, lo archiconocido, ese último “pero” sobre el carácter único del artista con que se cierra la

⁴⁷⁴ Groensteen (2011:99)

⁴⁷⁵ Groensteen (1999a:156)

⁴⁷⁶ Groensteen (2011:96)

⁴⁷⁷ Varillas (2009:267)

reflexión de un estudioso del noveno arte tan reconocido como Román Gubern (2014b:388):

A los cómics les acecha, como a todas las manifestaciones de la cultura de masas, la tentación del estereotipo y de la redundancia. De hecho, el lector adicto a una serie o a un héroe le pide en cada entrega lo mismo, pero cada vez distinto. [...] Cada narración se desarrolla en un campo acotado de convenciones específicas y socialmente aceptadas, cuya coherencia interna ha sido calificada por Claude Bremond como “la lógica de los posibles narrativos”. Tales “posibles narrativos” [...] varían, sobre todo, en función del género en el que el relato se inscribe (western, ciencia ficción, etc.), pero también pueden estar determinados por la personalidad original de sus diferentes autores.

5.4. El dibujo

Le dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme.

(Edgar Degas)

El dibujante de *Blacksad*, Juanjo Guarnido, no puede negar su parte de responsabilidad, nada desdeñable, en el éxito de la serie. Su estilo realista ha seguido un proceso de acendramiento construido sobre la marcha al mismo tiempo que se estaban dando nuevos pasos dentro de una obra que abarca otros medios (la animación) y otros registros (la trilogía de *Brujeando*). En cualquier caso, como dice el crítico John Berger: “Para el artista, dibujar es descubrir”⁴⁷⁸.

El dibujante granadino ha ido descubriendo desde que viera la luz *Un lugar entre las sombras* en el año 2000 y, como se ha visto más arriba, ha ido vertiendo sobre el papel los hallazgos encontrados a lo largo del camino⁴⁷⁹. El estilo de Guarnido es una mezcla de lo aprendido en la facultad de Bellas Artes y en el mundo de la animación; lo adquirido a través de la lectura de tebeos y la admiración, no tanto hacia los pintores, sino hacia los grandes ilustradores.

⁴⁷⁸ Berger (2011:7)

⁴⁷⁹ De hecho, su lado perfeccionista le ha llevado a decir en alguna ocasión que, si por él fuera, reaharía por completo las primeras páginas de *Blacksad*. Vid. entrevista en vídeo en “KABOOM #7: Blacksad, un chat ibérique qui a du pédigrée!”

5.4.1. Influencias

En sus años de universidad, fue su profesor Manuel Gómez Rivero, reconocido pintor paisajista, quien le encaminó hacia la pintura⁴⁸⁰. Más tarde, la vida le llevaría hacia la profesión de animador, marcada, sobre todo, por su paso por la sede francesa de Disney. Miguelanxo Prado, historietista y animador, observa que

el dinamismo de sus personajes sí que podríamos pensar que le debía mucho a la necesidad expresiva del movimiento del dibujo animado. Y la brillantez de su composición de la viñeta podría también tener raíces en su paso por Disney⁴⁸¹.

Guarnido no ha renegado jamás de la influencia de Disney sobre su obra. La reconoce incluso como parte de su aprendizaje como dibujante antes de incorporarse a la compañía.

C'est un travail laborieux et subtil pour arriver à donner une nuance particulière dans l'expression d'un visage. C'est encore plus difficile dans *Blacksad* car je ne dessine pas des humains. Mais cela reste un exercice passionnant! J'ai essayé de m'imbiber cet aspect du dessin dès ma jeunesse en observant, en étudiant et en copiant des grands auteurs tels que Alfonso Font ou les dessinateurs du studio Disney⁴⁸².

Disney está presente no solo en el trabajo de los animadores clásicos del estudio o en sus lecturas de las obras dibujadas por Carl Barks, sino también, principalmente, en la formación permanente que supuso compartir trabajo junto a los grandes nombres de la animación europea y norteamericana, como Dan St. Pierre, su supervisor de *layout* en *El jorobado de Notre Dame* (1996), y el maestro Glen Keane, con quien trabajó en *Tarzán* (1999).

El estilo de Guarnido debe mucho a Disney, pero también otro tanto al mundo de la historieta: “Admiro con veneración a Carlos Giménez, a Giraud-Moebius, a Uderzo, a Font, a Prado, a Ibáñez, a Jan, a Loisel, Juillard, Hermann, Mazzucchelli y

⁴⁸⁰ Darias (2001b)

⁴⁸¹ Guarnido *et al.* (2010)

⁴⁸² Anspach (2010)

Sienkiewicz”⁴⁸³. Es un listado de autores con menciones al cómic español, al franco-belga y al de superhéroes norteamericanos al que a punto estuvo de vincular su carrera. Aunque, si hubiera que elegir, el dibujante se decantaría por subir a lo más alto de su clasificación particular a Uderzo, el dibujante de *Astérix*, y al inabarcable Jean Giraud/Moebius, maestro de tantos dibujantes de la historieta europea desde mediados del siglo pasado⁴⁸⁴.

Para las primeras historietas breves sobre Blacksad, Díaz Canales se decantó por el blanco y negro, tan íntimamente ligado al *noir* por la cinematografía, y por un trazo expresionista deudor de sus admirados José Muñoz, dibujante de *Alack Sinner*, y Hugo Pratt, creador de *Corto Maltés*. Juanjo Guarnido dio un giro a aquellos primeros maullidos de John y derivó la serie hacia el color y un trazo realista en el dibujo en cuyos orígenes vale la pena detenerse, sobre todo, porque, aunque hoy lo reconozcamos como propio del medio, sin embargo, no fue un estilo que acompañara al cómic desde sus primeros balbuceos.

En un principio, el noveno arte estuvo ligado al dibujo caricaturesco propio de las revistas satíricas y de las tiras periódicas en donde comenzó su andadura como medio de comunicación de masas. Existían, incluso, cuestiones técnicas que hacían imposible la correcta reproducción de un dibujo que no conservara la abstracción de la caricatura⁴⁸⁵. Sin embargo, el estilo de las tiras cambió a principios de la década de los treinta del siglo pasado. La Gran Depresión que siguió al crac bursátil de 1929 borró la sonrisa de los rostros norteamericanos e hizo que los dibujantes empezaran a dibujar héroes realistas.

[Los autores] introducen la medida aproximada de seis cabezas para cada cuerpo, que marca las dimensiones del ser humano. Si se trataba de crear un arquetipo que despertara admiración por sus acciones valerosas, resulta cabal la idea de evitar toda referencia cómica o distorsionante en la creación del personaje⁴⁸⁶.

De esta forma, para cuando se produce la incorporación de los superhéroes al universo del cómic en 1938 con el Superman de Siegel y Shuster “casi todos los argumentos estéticos de la épica comicográfica están ya asentados en la industria”⁴⁸⁷.

Los treinta fueron una época de grandes maestros del cómic. El estudioso Thierry Groensteen sitúa a Milton Caniff, autor de *Terry y los piratas* (1934-1946) y de *Steve*

⁴⁸³ Darias, Ibid.

⁴⁸⁴ Cfr. “Entrevista a Juanjo Guarnido” (17 de octubre de 2014). Disponible en <<http://letrasnotas.com/?p=1277>>. [Consulta: 3 de febrero de 2015]

⁴⁸⁵ Vid. Varillas (2009:52)

⁴⁸⁶ Ibid., p. 53.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 371.

Canyon (1947-1988), como el padre de todos los dibujantes realistas, el primer maestro del claroscuro y del entintado a pincel⁴⁸⁸. El belga traza todo un árbol genealógico con los herederos de Caniff: Will Eisner en EE. UU., Pratt y Battaglia en Italia y José Muñoz (por vía de Alberto Breccia) en Sudamérica. Una segunda generación de descendientes de Caniff en suelo europeo es la de Bernet, Pellejero o Jijé, formador este último de grandes dibujantes como Jean-Claude Mézières o el mencionado como influencia por Guarnido, Jean Giraud, fuente de inspiración de tantos profesionales del medio, bien con la personalidad gráfica de Giraud, bien con la de su seudónimo Moebius.

Pero, aparte de Caniff, en los treinta aparecen nombres tan importantes dentro del estilo realista como Noel Sickles, compañero de fatigas de Caniff y autor de *Scorchy Smith* (1930-1961), Hal Foster, autor de *Tarzán*⁴⁸⁹ (1929-1937) y *El Príncipe Valiente* (1937-1971), o Alex Raymond, creador de *Flash Gordon* (1934-1943), *Agente secreto X-9* (1934-1936) y de *Rip Kirby* (1946-1956), de cuyo “elegante realismo” considera Álvaro Pons que es deudor Guarnido⁴⁹⁰.

El realismo y la anatomía humana son importantes en uno de los aspectos del dibujo de *Blacksad* que no ha pasado desapercibido a ojos de crítica y lectores. Nos estamos refiriendo a las mujeres de la serie.

Les femmes semblent bénéficier d'un traitement assez particulier. La bande dessinée pour adultes joue bien souvent sur un certain érotisme, met en scène des héroïnes séduisantes. Affubler les personnages féminins de traits trop ouvertement “animaux” équivaudrait à gommer leur sex appeal. C'est probablement pourquoi les visages des femmes dans *Blacksad* répondent en général à des “canons” humains⁴⁹¹.

Juanjo Guarnido es consciente de este enfoque especial otorgado al cuerpo de la mujer. Así lo reconoce, por ejemplo, al hablar de *Amarillo*. Aunque Díaz Canales y él decidieran en ese álbum que los personajes del circo no estuvieran humanizados (ya que

⁴⁸⁸ Vid. Groensteen (2007:117-125)

⁴⁸⁹ El continuador de la página dominical de *Tarzán* tras la marcha de Foster fue Burne Hogarth. Sus manuales de dibujo anatómico son de referencia obligada para los artistas centrados en la figura humana. Miguelanxo Prado, en el catálogo granadino sobre la trayectoria de Guarnido, se permite apuntar, más que a Hogarth, a Andrew Loomis como influencia en el estilo del dibujante de *Blacksad*. Para completar esta lista de posibles influencias, habría que nombrar aquí a Emilio Freixas, historietista y creador de una serie de láminas destinadas al aprendizaje del dibujo.

⁴⁹⁰ Pons (2010). Por si pudiera aportar luz en el asunto, en el homenaje a personajes de la historia del cómic que Guarnido dibujó para el encabezado de la página web de 2DGalleries está presente el Príncipe Valiente de Hal Foster.

⁴⁹¹ Nicolas *et al.* (2014:16)

viven ajenos a la sociedad), “les personnages féminins gardent leurs corps humains, pour préserver leur côté sexy et glamour, avec leurs tenues minimales et flamboyantes”⁴⁹².

Aparte del realismo en los tebeos, para completar el magma que conformó la personalidad artística de Guarnido nos resta hablar de la ilustración, otra de las manifestaciones artísticas, como el cómic, ante la que la “alta cultura” a menudo no sabe sino mostrar sin reparos su displicencia. El dibujante se indigna de que haya “un dédain insupportable pour l’illustration, qui serait moins que la peinture”⁴⁹³. Valorada en el pasado, con la llegada de nuevos modos de reproducción, nacidos al amparo de la Revolución Industrial en el siglo XIX,

la ilustración, para bien o para mal, aparecerá desde entonces indisolublemente unida a la técnica, que por medio de la reproductibilidad, dota a esta disciplina de un poder de difusión inédito, pero que a cambio le roba el aura del prestigio artístico que se sacrifica en aras de su popularización⁴⁹⁴.

La lista de autores admirados por Guarnido, coleccionista *amateur* de ilustraciones, es amplia y ecléctica. Están clásicos europeos como el inglés Arthur Rackham o el alemán Heinrich Kley, por el que Disney sentía devoción hasta tal punto que hay mucho de él en la famosa danza de las horas de *Fantasia* (1940). Hay sitio para el estilo clásico del norteamericano Maxfield Parrish o para la elegancia de su compatriota, alemán de nacimiento, Joseph Christian Leyendecker. También se asoman a sus preferencias autores más recientes como el inglés Alan Lee, ilustrador de *El Señor de los Anillos*, o el norteamericano Scott Gustafson. Y, por último, el grupo más numeroso, el de los ilustradores de la Norteamérica de los cuarenta y cincuenta, aquellos más presentes en la representación del universo de *Blacksad*: Earl Oliver Hurst, Jon Whitcomb, Bernie Fuchs, Coby Whitmore, Edward Hopper y, quizás el más famoso de todos, amigo y discípulo de Leyendecker, el ilustrador Norman Rockwell, siempre dispuesto a aplicar el humor y la ironía a sus obras.

Inspiré par Regis Loisel [historietista amigo de Guarnido y autor del prólogo del primer episodio de *Blacksad*] ou même Norman Rockwell, le dessinateur [Juanjo Guarnido] montre sa parfaite maîtrise technique dans chaque recoin de vignette: décors fouillés et précis, mise en

⁴⁹² Giner (2013:54)

⁴⁹³ Proust (2013)

⁴⁹⁴ Ayala (2012)

couleur, jeux de lumieres, et surtout un grand soin apporté à l'anatomie tout ce qu'il y a de plus humaine de chaque protagoniste⁴⁹⁵.

5.4.2. Los animales

Los artistas que acabamos de nombrar tienen su valor a la hora de recrear una época, pero el acercamiento de Guarnido al personaje creado (y dibujado) por Díaz Canales se basó no solo en el realismo circunscrito a los EE. UU. de los cincuenta, sino también en la aplicación de su dibujo “al reconocimiento de las especies animales que se tratan”⁴⁹⁶.

Lo que otros podrían considerar un reto inalcanzable, no tenía nada de especial para Juanjo Guarnido, amante de la fauna ibérica, como tantos españoles, a raíz de la irrupción en televisión del naturalista burgalés Félix Rodríguez de la Fuente.

Pablo Guarnido, su hermano, cuenta la historia de esta devoción con la naturaleza:

La estrecha relación entre la obra de mi hermano mayor y el reino animal no es fruto de la casualidad [...] Las enciclopedias que nuestros padres adquirían pacientemente por fascículos, y luego llevaban a encuadernar; aquella cita ansiada e ineludible de los viernes noche con *El hombre y la tierra*; nuestra particular competición para ver quién conocía la mayor cantidad de animales por su nombre científico... Lo nuestro con los animales era una verdadera pasión. Pero por encima de ésta, había otra pasión aún mayor que ocupaba el corazón y la mente de mi hermano: el dibujo⁴⁹⁷.

Y el dibujo, el de la historieta y el animado, como se ha visto, estaba lleno de animales.

Depuis l'âge de dix ans, je dirais que la moitié des bandes dessinées que j'ai lues sont avec des animaux. C'est logique: ma génération a grandi avec Mickey, Donald, Dingo [Goofy en España], Bugs Bunny, Titi et Gros-Minet [Silvestre y Piolín en nuestro país], Tom et Jerry, Daffy

⁴⁹⁵ Laballery (2006:174)

⁴⁹⁶ “Juanjo Guarnido: “siempre habrá un próximo *Blacksad*, Es una serie fabulosa. Tener una serie así, que se acople al mercado, es el sueño de todo autor de tebeos”. Disponible en <<http://www.unperiodistaenelbolsillo.com/?s=guarnido>>. [Consulta: 30 de enero de 2015]

⁴⁹⁷ Guarnido *et al.* (2010)

Duck [Pato Lucas], etc. C'est très naturel pour moi de dessiner des animaux, beaucoup plus que pour la génération qui vient. Il n'y a rien de choquant!⁴⁹⁸

Por si esto fuera poco, Juanjo Guarnido descubrió desde edad bien temprana a ilustradores de animales a los que seguir en sus lecturas infantiles⁴⁹⁹. El Guarnido niño disfrutó con el mundo de animales antropomorfizados de Richard Scarry y con la versión española de las escenas de aglomeraciones de este tipo de personajes en las portadas de la revista *Cole cole* (1975-1976) dirigida por Jan, el padre de *Superlópez*⁵⁰⁰. Tanto Scarry como Jan mantenían un dibujo centrado en el público infantil.

El verdadero descubrimiento para el dibujante de *Blacksad* fueron las obras de animales hiperrealistas, aunque con expresiones humanas reconocibles, del dibujante holandés Rien Poortvliet. De entre todas, la más popular en toda Europa fue en la que ilustraba los textos de Wil Huygen sobre *Los gnomos* (1977).

El interés de *Blacksad* reside, pues,

dans le rapport au réel recherché à tous les niveaux de la série. Outre l'élaboration d'une impressionnante galerie de portraits multipliant avec plaisir les variétés animales (morse, porc, tigre blanc, serpent, aigle, cheval, ours polaire, souris... sans doute un rappel de son activité d'animateur chez Disney), Guarnido opte pour un style résolument réaliste, éloignant définitivement *Blacksad* de *Canardo* [el pato detective creado por Sokal] et coupant franchement le cordon avec les autres séries animalières⁵⁰¹.

Acabamos de verlo, Disney, tebeos e ilustraciones, “el dibujante que soy” –se sincera Guarnido– “se ha hecho como es a base de estos preciosos ingredientes... La receta final no está a la altura de ninguno, pero tiene un poquito de cada uno de ellos”⁵⁰².

⁴⁹⁸ Bosser (2008:26)

⁴⁹⁹ Vid. Guarnido y Díaz Canales (2010)

⁵⁰⁰ Lo más probable es que la inspiración para sus portadas de *Cole cole* le llegara a Jan, antes que por vía de Scarry, de las *Escenas de Bestiápolis* que dibujara Cristino Soravilla para *Flechas y Pelayos* y *Maravillas*, el suplemento infantil del diario *Arriba*. Por su parte, Juanjo Guarnido ha rendido su particular homenaje a este estilo de viñetas (y de páginas enteras) en su serie infantil, *Brujeando*.

⁵⁰¹ Laballery (2006:174)

⁵⁰² Darias (2001b)

5.5. Iluminación y color

Guarnido se explica:

el color y la iluminación no son terrenos en los que me sienta lo bastante seguro de mí mismo como para trabajar “sin red”. Por eso elaboro tan exhaustivamente las maquetas en las que estudio la paleta cromática precisa y el tratamiento exacto de la luz, hasta las sombras más secundarias. Si no hago este trabajo preparatorio, me pierdo o me estrello⁵⁰³.

Y sin embargo, si los reuniéramos, serían cientos los testimonios de críticos y colegas de profesión que no cesan de alabar el trabajo exquisito en ambas parcelas, color e iluminación, y su uso magistral a la hora de trabajar la composición de las viñetas. Cuesta imaginarse siquiera la posibilidad de que *Blacksad* pudiera haber existido sin el goce visual que suponen las acuarelas de Juanjo Guarnido. El autor ha encontrado con los años razones que avalaran su decisión de utilizar el color en los álbumes del detective gatuno: “Dans les années 50, la couleur commence à arriver sur nos écrans... Cette période était propice à nos propos et apportait une crédibilité à notre histoire”⁵⁰⁴, pero ninguna más convincente que lo que confesaba en *Cómo se hizo... Blacksad*:

Me parecía muy difícil venderle al editor un álbum en blanco y negro cuando el 90 o 95 por ciento de su producción actual es en color. [...] Además, me apetecía mucho hacerlo en color⁵⁰⁵.

5.5.1. La luz

Una vez tomada la decisión, había que dar comienzo a la tarea de insuflar de vida las viñetas de las distintas aventuras de John. Para ello, Juanjo Guarnido mantuvo, en lo que atañe a la luz, una idea clara, la de que “la intensidad de la luz no viene dada por el color, sino por el contraste”⁵⁰⁶, el entorno cromático. Como es lógico, el autor intentó aferrarse a algún principio sobre el que sustentar un trabajo primerizo. Su antiguo colega en Disney, Joaquín Royo, le transmitió esa noción de base a la que se aferró durante todo

⁵⁰³ Boix (2011)

⁵⁰⁴ Bosser, Ibid.

⁵⁰⁵ Díaz Canales y Guarnido (2002:7-8)

⁵⁰⁶ Díaz Canales y Guarnido (2008a:16)

el primer tomo y parte del segundo de *Blacksad*, momento en que se vio con soltura para poder empezar a hacer un uso más creativo del color. La enseñanza de Royo tenía que ver con el uso de los colores fríos y calientes: a luz fría, sombras cálidas⁵⁰⁷.

No obstante, este principio fundamental quedó en el olvido para cuando llegó el momento de dibujar *Alma roja*, álbum del que las primeras páginas no estuvieron a la altura de los anteriores en el uso de la luz, pues esta no contribuía a crear profundidad. Guarnido, gracias al comentario de un amigo ilustrador, cayó en la cuenta de su error y se lamentaba de haberse alejado de su primera idea: “yo carecía cruelmente del sentido de la iluminación en función del espacio y de la noción del juego de los claroscuros entre los distintos planos de la composición”⁵⁰⁸. Fallo imperdonable que fue rápidamente subsanado en la obra de este dibujante en color directo en acuarela, una técnica en la que, por cierto, Guarnido reconoce que no hay nada que pueda reemplazar al blanco del papel para reproducir la luz (imagen 68)⁵⁰⁹.

Además de la técnica del contraste, Guarnido decidió incluir también en la serie el empleo de una paleta limitada de colores. Si lo hizo, no fue tanto por un afán de eliminar los colores que no se ajustaran al color dominante de cada escena o cada tomo, sino más bien con una intención creativa en la que se perseguía crear nuevos efectos a partir de la sustitución de los colores primarios naturales (amarillo, azul cian y magenta) por otros elegidos por el propio artista⁵¹⁰.

El recurso, como no podía ser de otra manera, dio buenos resultados, tantos como el uso de los ases que guardaba Guarnido bajo la manga para efectos de luz aprendidos en el mundo de la animación.

El primero de ellos, empleado en bastantes ocasiones es el del *overlay*, una técnica básica de los artistas de *layout*, y él lo fue, consistente en oscurecer lo más posible los elementos que están en primer plano para crear mediante el contraste la ilusión de profundidad.

⁵⁰⁷ Ibid., p.7.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 61.

⁵⁰⁹ El propio papel es, pues, el que representa la máxima intensidad de la luz. Aunque, de todas formas, siempre pueda uno permitirse ciertas licencias. Por ejemplo, en las maquetas de color, el dibujante emplea el color blanco a la aguada para simular focos de luz. Y ya en el álbum, Guarnido reconoce que utilizó también esta técnica para la escena inicial de Chad en la piscina en Amarillo. Puede que no fuera lo más correcto, pero “il faut pouvoir s’accorder de petites entorses à l’orthodoxie, premièrement parce que cela ne fait de mal à personne, et deuxièmement par gain de temps” (Díaz Canales y Guarnido (2014c).

⁵¹⁰ Díaz Canales y Guarnido (2008a:69)

Un segundo recurso es el empleo de la *rimlight*, un contorno de silueta luminoso para separar del fondo al personaje en primer plano⁵¹¹. En *Blacksad* puede apreciarse su uso en la escena del *striptease* al comienzo de *El infierno, el silencio*⁵¹². Y, aunque no se trate exactamente de un primer plano, la *rimlight* vuelve a aparecer en *Amarillo* cuando Luanne salta al suelo y su silueta se recorta contra el fondo del vagón⁵¹³.

Una última idea llegada del mundo de la animación tiene más que ver con el trabajo previo a la hoja definitiva. Se trata del “estudio tonal”, un trabajo que sirve para ver la distribución de sombras y luces y que Guarnido ha mostrado a los lectores en el tomo dedicado a las acuarelas de *El infierno, el silencio*, sobre todo en la persecución de Blacksad a la máscara de la muerte por las calles de Nueva Orleans.

De todos modos, por muchos recursos que se tengan, el trabajo del dibujante con la luz tiene que ver con muchas horas empleadas en pruebas y estudios que han conducido a un progresivo dominio de Guarnido sobre ese campo, aunque él siga unido a esas maquetas de color que tan buenos resultados le han dado. A lo largo de la serie se han planteado escenas con nuevos retos y nuevas dudas sobre su resolución. En *Arctic-Nation* las escenas finales en la fábrica de aviones abandonados fueron un primer momento tenso en el que hubo que olvidarse de la norma sobre colores fríos y calientes. En *Alma roja* a Guarnido le tocó enfrentarse en el aparcamiento a una escena nocturna en la calle⁵¹⁴ o a una secuencia llena de fuentes lumínicas en la casa de Fausto en *El infierno, el silencio*⁵¹⁵. Y las dificultades no han disminuido para el último episodio del ciclo de los colores, ya que el ambiente diurno y muy luminoso del Medio Oeste de los Estados Unidos generaba la dificultad de cómo atajar

le rendu de la lumière et des zones d'ombre sur les corps et objets. Faut-il utiliser le blanc? Faut-il des ombres colorées ou foncées? Après plusieurs essais, j'ai tranché pour le compromis, en combinant toutes ces ressources, plutôt que prendre un parti radical⁵¹⁶.

En ocasiones, el trabajo con la luz proporcionaba gratas sorpresas, no buscadas en un principio, como en *El infierno, el silencio*, cuando un John, enfadado y en la parte a

⁵¹¹ Díaz Canales y Guarnido (2011)

⁵¹² Díaz Canales y Guarnido (2010a:4)

⁵¹³ Díaz Canales y Guarnido (2013:25)

⁵¹⁴ “Intentar reproducir las diferentes intensidades de las múltiples iluminaciones y querer transmitir al mismo tiempo la oscuridad de la noche es como para volverse loco” (Díaz Canales y Guarnido (2008a:66)).

⁵¹⁵ “La gran variedad de fuentes lumínicas [...] me parece el rompecabezas más desesperante que se le pueda presentar a un dibujante. Además de la fuente de luz principal, que lógicamente determina el cromatismo de los objetos que ilumina, hay que pensar en gestionar otra fuente de luz de color diferente en el interior de la primera” (Díaz Canales y Guarnido (2011)).

⁵¹⁶ Giner (2013:59)

oscuras de la habitación, se acerca a Hannah, la mujer de Sebastian, y su bebé y ablanda su corazón a medida que se acerca a la cama iluminada por la luz cálida de la mesilla de noche.

Y en otras había detrás muchas horas de trabajo, como pasa en la primera viñeta en la que podemos contemplar la vida en el circo en *Amarillo* (imagen 62).

La case de l'arrière-cour du cirque est, croyez-le ou non, la plus complexe de tous les albums de *Blacksad* jusque-là. En plus de la profusion de personnages dans un espace parsemé d'éléments dont la perspective et la composition présentaient des difficultés, il était important de gérer, avec la palette de couleurs appropriée, multitude de plans en ombre et lumière juxtaposés ou superposés, et de travailler ombre et lumière à l'intérieur de chaque plan⁵¹⁷.

Es lógico pensar que para este último álbum, Guarnido, además de entregarse a un *tour de force* como el de la viñeta que acabamos de ver, pudiera dar un poco más de rienda suelta a todo el bagaje acumulado a lo largo de unos cuantos cientos de páginas dibujadas. Por eso en *Amarillo* consigue crear un efecto simbólico sorprendente en su plancha favorita del álbum, “celle où la lumière, froide, de la lanterne des gibbons [que abandonan atado a Chad en el interior de una mina] disparaît et est remplacée par celle, chaude, apportée par Luanne”⁵¹⁸.

O, por poner un ejemplo final, el dibujante se atreve en la escena de las literas del tren entre Chad y Eva a hacer algo “que je n'aurais probablement pas été capable d'assumer il y a seulement quelques années: risquer de donner à la zone d'ombre une couleur plus claire que celle de la partie en lumière”⁵¹⁹.

5.5.2. Los colores

La luz es tan solo una cara en la moneda de *Blacksad*: la otra es el empleo del color. Se impone hacer dos reflexiones sobre su uso dentro de las aventuras de John.

La primera es que, como dice Díaz Canales, el color no es anecdótico en la serie. Es importante, ya que adquiere un valor dramático y simbólico comparable al de la

⁵¹⁷ Díaz Canales y Guarnido (2014c)

⁵¹⁸ Ibid.

⁵¹⁹ Ibid

utilización de los animales⁵²⁰. La segunda reflexión tiene que ver con la elección del ciclo de los colores, fruto del azar hasta el tercer tomo. El orden secuencial de negro, blanco, rojo, azul y amarillo ha conducido con naturalidad al paso desde la oscuridad hacia la luz, un trayecto que se corresponde además con el paso de las estaciones desde el otoño de *Un lugar entre las sombras* y el invierno de *Arctic-Nation* hasta el ambiente casi estival de *Amarillo*.

Tras estas reflexiones, pasemos a ver la importancia del color y de su contenido simbólico en cada álbum de *Blacksad*.

5.5.2.1. *Un lugar entre las sombras*

En el primer tomo, el de los tanteos, Guarnido tuvo siempre en mente dos preocupaciones en cuanto a la búsqueda de los colores:

- Establecer paletas diferenciadas para cada secuencia, con gamas e iluminaciones que, en la medida de lo posible, reforzaran el ambiente psicológico de la secuencia.
- Permanecer en gamas de color muy atenuadas, limitadas y más bien grisáceas, ya que no me había decidido a tener el morro de ir hasta el final y realizar *Blacksad* en blanco y negro⁵²¹.

La inspiración para los colores finales del álbum llegó desde largometrajes en color con una fotografía que reflejaba de una manera muy correcta el tipo de ambientación de la época clásica de las películas *noir* de Hollywood. Uno de ellos era *Seven* (1995), de David Fincher. Guarnido quiso lograr con su paleta de grises reproducir el ambiente sombrío de este film⁵²², al igual que lo intentó con “l’ambiance lourde et pesante”⁵²³ de *El corazón del ángel* (1987), película de Alan Parker.

Iniciaba el idilio el dibujante con las paletas gris y marrón, adecuadas para los ambientes urbanos del género negro de una Nueva York con numerosos edificios de ladrillo y piedra⁵²⁴.

⁵²⁰ Vid. “KABOOM #7: Blacksad, un chat ibérique qui a du pédigrée!”. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=lfTLZcSun40>>.

⁵²¹ Díaz Canales y Guarnido (2008a:14)

⁵²² Díaz Canales y Guarnido (2002:8)

⁵²³ Chabannes (2012)

⁵²⁴ Díaz Canales y Guarnido (2008:26). En muchas zonas de Nueva York se pueden encontrar edificios construidos en un tipo de piedra arenisca de color parduzco llamada *brownstone*.

A falta de blanco y negro, los grises tuvieron un papel preponderante en *Un lugar entre las sombras*, el tomo dedicado al color negro. Negro era el protagonista y negro era el género, que tomó su nombre, como se vio, de la revista *Black Mask* en EE. UU. y de la serie *noir* de la editorial Gallimard en suelo francés. El negro fue un color al que Aristóteles incluía junto a blanco, amarillo, rojo, azul y verde en su lista de los colores primarios, pero la clasificación de los químicos del XVIII redujo el número de estos a tres: amarillo, azul y rojo⁵²⁵. El negro siempre estuvo asociado a la fatalidad. Es un color trágico que transmite a la perfección ese halo de fatalismo pesimista que acompaña a los héroes del *noir*. Color sobrio, del luto y del duelo⁵²⁶. *Blacksad* pierde no solo a Natalia Wilford, sino que también se esfuma su inocencia. Para el final de la aventura, John se ha convertido en un asesino y no hay nada en él (ni en Smirnov) que añada color al crimen que acaba de cometer.

5.5.2.2. *Arctic-Nation*

El blanco, al asociarse con el negro en grabados, fotografías, cine y televisión, acabó siendo desterrado injustamente a un mundo aparte, alejado del resto de colores⁵²⁷.

Esto no quiere decir que siempre fuera así, y no es, ni ha sido impedimento para que este color haya sido empleado universalmente para representar la pureza y la inocencia.

En el sentido que se usa en el segundo episodio de *Blacksad* tiene que ver más con la supremacía blanca y el odio racial. El blanco ha sido durante siglos un símbolo de la limpieza.

Durante siglos, todas las telas que tocaban el cuerpo (sábanas, ropa de aseo y lo que hoy llamamos “ropa interior”) tenían que ser blancas por razones de higiene, desde luego (el blanco equivalía a lo limpio; el negro, a lo sucio), pero también por razones prácticas: cuando se hervían, las telas, sobre todo las de cáñamo, lino y algodón, solían perder el tinte. El blanco era, en cambio, el color más estable y más sólido⁵²⁸.

⁵²⁵ Pastoureau (2006:104)

⁵²⁶ En occidente. En oriente el color del luto es el blanco. Se vio más arriba como, en el caso de los gatos, el negro podía significar mala suerte en suelo continental europeo, mientras que indicaba buena suerte en las islas británicas, donde, por cierto, se emplea la expresión de “*black dog*” para referirse a la depresión.

⁵²⁷ Vid. Pastoureau (2006:51-61)

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 54-55.

En *Arctic-Nation* la limpieza está representada por el pelaje blanco de los animales árticos, un color que se emplea asimismo para representar el frío. Lo curioso es que la propia elección del pelaje no deja de ser tan arbitraria como el propio racismo, un constructo social del que nos ocuparemos en otro apartado de este trabajo.

En cualquier caso, Díaz Canales y Guarnido dejan abierta una puerta a la esperanza en las últimas viñetas del tomo al mostrar la inocencia de los niños jugando con la nieve en una escuela que no hace distinciones en el color de la piel. En esa escena aparece además un animal que puede perfectamente simbolizar la superación de las diferencias raciales: la niña cebra, a la vez blanca y negra. Ese final nos permite, además, contemplar por primera vez en todo el álbum el azul de un cielo despejado en *The Line*. Tras la muerte de los líderes racistas, dejan de estar nublados tanto el cielo como el entendimiento de los habitantes del barrio.

5.5.2.3. *Alma roja*

Alma roja es un álbum que ya desde el propio título juega con el doble sentido entre el nombre del título del cuadro de Litvak y el ánimo filocomunista de la escritora Alma Mayer. El color rojo, además del símbolo del fuego, de la sangre y del infierno, es también el de la pasión amorosa, como la que viven Alma y John entre las páginas del álbum.

La vinculación con el comunismo fue algo más azarosa. Durante la Revolución Francesa la bandera roja se había adoptado para avisar de peligro en caso de tumultos. Cuando en uno de ellos hubo víctimas mortales, la bandera, teñida con la sangre de los mártires, pasó a simbolizar la lucha de los pueblos oprimidos. Fue esa la bandera que adoptaron los soviéticos en 1918 y la China comunista en 1949⁵²⁹.

⁵²⁹ Pastoureau, *Ibid.*, p. 42-43.

5.5.2.4. *El infierno, el silencio*

El azul es el protagonista absoluto del cuarto álbum de *Blacksad*. El color del consenso, el color preferido por los occidentales desde el siglo XVIII.

El azul se pone de moda en todos los ámbitos. El romanticismo acentuará esta tendencia; al igual que su héroe, el Werther de Goethe, los jóvenes europeos se visten de azul, y la poesía romántica alemana celebra el culto de este color tan melancólico; algún eco de esta melancolía ha quedado en el vocabulario, como *blues*...⁵³⁰

En *El infierno, el silencio*, el color azul está asociado de manera indisoluble a la palabra inglesa. El *blues* es la música de Nueva Orleans, pero *blues* son también las penas, los “*blue devils*”⁵³¹ que persiguen a tantos de los personajes que transitan por sus calles, comenzando por el pianista Sebastian Fletcher, atormentado por “el peor de los pecados que he cometido. El pecado del silencio...”, el pecado de querer mantener su carrera musical a cambio de no desvelar la verdadera identidad de Fausto⁵³². El azul es el del cielo de Luisiana y el del río Mississippi, pero se emplea para más cosas en la historieta. Hablamos ya de su empleo en el *flashback* de la confesión de Fausto. Lo que no dijimos entonces es que el azul tiene un valor simbólico también en una prenda de vestir: la camisa que lleva Sebastian. Mantiene su brillo a lo largo de toda la noche, esté o no bajo las luces, hasta que sus colores se vuelven mates cuando su portador muere de sobredosis.

Por cierto, Sebastian muere en *l’heure bleue*, la hora azul, el período de tiempo al amanecer (y al atardecer) en el que es difícil distinguir si es de noche o es de día. Un momento que también puede expresarse en francés por medio de una locución que involucra a dos animales: la hora “*entre chien et loup*”.

5.5.2.5. *Amarillo*

Después de leer la última aventura de John Blacksad, el lector comprende que Díaz Canales y Guarnido hayan decidido cerrar con ella el ciclo de los colores. Es difícil explorar más por este lado. El guionista ha llegado al extremo de ponerle el título del color a un álbum en el que el aficionado se reencuentra una y otra vez con el *leitmotiv* del

⁵³⁰ Ibid., p.27.

⁵³¹ Con ese nombre se recoge el primer uso del término en 1741 en el diccionario *Merriam-Webster*.

⁵³² Díaz Canales y Guarnido (2010a:44)

amarillo: un Cadillac Eldorado, los campos de flores de colza, la carpa del circo Sunflower o, incluso, la mochila de Chad en la que está el mapa que guía a John hasta Amarillo⁵³³.

El amarillo es un color infame. Es el color de la envidia, de los celos, de la traición y del egoísmo que se asoman a las viñetas de este tomo. Ya la propia etimología de la palabra en español asocia este color a la enfermedad⁵³⁴, mientras que en otros idiomas europeos está relacionado con el oro, con el metal precioso del color del sol.

La jaune est la couleur la plus lumineuse du spectre chromatique. Évidemment, *Amarillo* est un album aux ambiances plus lumineuses et plus régulièrement diurnes que les autres tomes de la série. La notion d'une progression engagée au tome précédent n'est pas fausse. Il ne s'agit pas d'une évolution due à un exercice de style, mais à la simple suite logique des événements de la vie de notre matou imaginaire, dans sa chronologie et son déplacement géographique. [...] Ce parcours amène de façon logique dans les cases des ambiances de plus en plus ensoleillées, propres aux endroits visités en cette fin d'hiver, tout comme il amène pour la première fois des paysages dans une série essentiellement urbaine⁵³⁵.

En efecto, aunque hubiera viñetas con elementos de la naturaleza en las panorámicas desde el barrio de The Line en *Arctic-Nation* o en el Central Park de Nueva York en *Alma roja*, los paisajes se han resistido a entrar en la serie hasta *Amarillo*⁵³⁶. Y, pese al camino recorrido como artista, Guarnido siente que le falta en este nuevo reto el sentido de la síntesis que tienen paisajistas como el ya citado Gómez Rivero o el animador Nathan Fowkes⁵³⁷.

Blacksad es género negro, un género asociado desde sus comienzos al espacio urbano. No sabemos si es o no una cuestión de síntesis. Lo que sí podemos constatar es la capacidad demostrada del dibujante para representar la urbe moderna. En el fondo, y hacemos nuestras las palabras que Gubern dedica a esos otros habitantes de la ciudad que son los superhéroes,

puede postularse que el paisajismo de los maestros pintores del siglo XIX ha pervivido, transmutado en los panoramas urbanos de los superhéroes dibujados modernos, de modo que los rascacielos entre los que brincan aquellas criaturas son metamorfosis de las montañas o cordilleras

⁵³³ Cfr. Giner (2013:56)

⁵³⁴ Proviene del bajo latín hispánico *amarellus*, “amarillento, pálido”, diminutivo de *amarus*, “amargo”, probablemente aplicado a la palidez de los que padecían de ictericia, por ser enfermedad causada por un trastorno de la secreción de la bilis o humor amargo. Cfr. COROMINES, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2008.

⁵³⁵ Díaz Canales y Guarnido (2014c)

⁵³⁶ Lo más parecido a un paisaje era la viñeta de las cataratas del Niágara en *Alma roja* (imagen 60).

⁵³⁷ *Ibid.*

de antaño, de sus simas y sus precipicios, transformados ahora en unos escenarios urbanos de hormigón y de acero. La *natura* se ha hecho *civitas* para unas intrigas y unos esquemas narrativos que son eternos, que repiten una y otra vez el combate eterno entre el bien y el mal⁵³⁸.

5.6. De la viñeta al álbum

5.6.1. La viñeta

La viñeta es la “unidad narrativa por antonomasia”⁵³⁹ de la historieta. Se trata de la “representación pictográfica del mínimo espacio o/y tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic”⁵⁴⁰. La viñeta actúa como un primer cuadro, delimitado o no por líneas, para los contenidos verbales e icónicos del tebeo. Lo normal es que ese primer marco se una a otras viñetas para formar secuencias y agruparse en torno al “hipermarco”⁵⁴¹ de la página (o incluso la doble página) y llegar a conformar una obra dentro del noveno arte.

Juanjo Guarnido sabe que está dibujando un cómic con las aventuras de *Blacksad*, pero también sabe que es mucho lo que lleva en las alforjas de su profesión de animador y mucho lo que le debe el gato detective a las horas empleadas en el visionado de los grandes clásicos del *film noir*. Por eso no nos extraña que se exprese así cuando habla de su propósito como dibujante en *Un lugar entre las sombras*.

He querido con los medios de que dispone el cómic, transmitir al lector las sensaciones que se tienen al ver una película [...] Ciertos códigos visuales o narrativos de ese lenguaje han sido asimilados por el público y es posible utilizarlos en el cómic⁵⁴².

El primero de ellos, el propio formato de las viñetas, “rectangular, como el marco de muchos cuadros en nuestra tradición pictórica occidental”⁵⁴³. Rectangular fue también el formato de la pantalla de cine de los Lumière, que tenía un encuadre de proporción 3x4, heredero no solo de la pintura, sino también de las proporciones del escenario teatral a la

⁵³⁸ Gubern (2014b:388)

⁵³⁹ Varillas (2009:105)

⁵⁴⁰ Gubern (1979:115)

⁵⁴¹ Cfr. Groensteen (1999a:38-39)

⁵⁴² Díaz Canales y Guarnido (2002:5)

⁵⁴³ Vid. Gubern (2014b:382 y ss.)

italiana y de la película fotográfica que hacía nada había creado Kodak para el “kinetoscopio” de Edison. Hubo que esperar hasta la década de Blacksad, los cincuenta, para que el cinemascopio de la Twentieth Century Fox, transformara el formato de las pantallas,

adquiriendo a partir de entonces sus imágenes un nuevo “corsé” plástico apaisado y asociado a la antigua pintura al fresco, con el objetivo de competir comercialmente con su espectacularidad y su color con la pequeña pantalla del televisor doméstico, de tradicional formato 3x4 heredado del cine⁵⁴⁴.

5.6.1.1. El record

Curiosamente, el deseo de Guarnido de “una construcción muy clásica de la página, con viñetas casi siempre rectangulares”, sin “viñetas extrañas, ni separaciones inclinadas, ni tampoco personajes que salieran de ellas”⁵⁴⁵, supone, en cierta medida, una autolimitación en cuanto a explorar y explotar todas las posibilidades expresivas del medio. Frente al tamaño fijo de la pantalla, los tebeos tienen la posibilidad de variar de formato en cada nueva viñeta, como bien demostró en *Little Nemo in Slumberland* (1905-1926) Winsor McCay, uno de los pioneros del cómic y de la animación⁵⁴⁶. McCay fue asimismo el creador del record espacial en la historieta,

haciendo que varias viñetas consecutivas exhibieran porciones sucesivas del mismo espacio desde el mismo punto de vista y con la misma escala, de manera que los detalles del escenario mostrado parecen continuarse y encajar de viñeta en viñeta, con perfecta continuidad⁵⁴⁷.

En *Blacksad* no es que haya demasiados ejemplos de este recurso, pero todos tienen su interés. Destaca sobre todos el record espacial de *Alma roja*⁵⁴⁸ porque es un caso especial en el que se comprueba cómo, en el cómic, el record mantiene la unidad de lugar,

pero no necesariamente la temporal. Este hecho permite que el mismo personaje se mueva libremente por el conjunto de las viñetas que componen el *raccord*, ya que los espacios blancos

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ Díaz Canales y Guarnido, Ibid.

⁵⁴⁶ Fue la presión de las agencias de prensa internacionales la que acabó con los experimentos formales en las series y fijó el formato rectangular de las viñetas y la longitud de cada entrega. Cfr. Gubern (2014b:384).

⁵⁴⁷ Gubern (2014b:383-384)

⁵⁴⁸ Díaz Canales y Guarnido (2005a:33)

entre ellas, o las mismas líneas demarcadoras de la viñeta, permiten al lector interpretarlos como momentos diferentes sucesivos⁵⁴⁹.

Esto es lo que sucede en las tres viñetas que narran cómo Blacksad entra en la casa de Laszlo Herzl y se pone a rebuscar evidencias de la implicación del químico en el atentado contra su amigo Lieber. Hay ejemplos en el cómic actual de superhéroes, relacionados más con la velocidad de movimiento de los protagonistas que con el transcurso temporal “normal” de la acción, en los que los autores se han arriesgado a reproducir a los personajes varias veces dentro incluso de la misma viñeta. Guarnido lo hizo en su maqueta de color, pero no se atrevió a llevar más allá su experimento y prefirió mantener el *gutter*, la calle⁵⁵⁰, como elemento que denotase el transcurso del tiempo entre cada una de las viñetas.

Otro uso destacable del *racord* espacial en la serie es el que aparece en *Arctic-Nation*⁵⁵¹ y en *Amarillo*⁵⁵². Ambos comparten posición en la página: tira inferior de la página izquierda y número y formato de viñetas: una viñeta rectangular grande apaisada y otra vertical más pequeña. El resto es cuestión de matices. El *racord* espacial de *Arctic-Nation* sirve, gracias a la separación del espacio blanco entre ambas viñetas, para llamar la atención sobre un personaje semioculto, la urraca Cotten, que podría, de otro modo, haber pasado desapercibido. Al lector se le encienden las señales de alarma, pero no comprende muy bien el porqué de su presencia dentro de la escena, hasta que, a medida que avanza la trama, descubre los vínculos entre Cotten y Huk, el zorro lugarteniente del oso Karup.

En *Amarillo*, en cambio, el mismo tipo de *racord* cumple una doble función. Por un lado, el *gutter*, en su función de “cierre” de la imagen⁵⁵³, evita que se rompa la intensidad dramática de la escena en la que Chad se encamina a punta de pistola hacia una muerte segura, y por otro, esa misma calle permite al lector imaginar que se ha producido un salto temporal desde que el león y el koala entraron al vagón hasta la llegada de John Blacksad, salvador in extremis del escritor *beat*.

⁵⁴⁹ Varillas, *Ibid.*, p. 258.

⁵⁵⁰ Nombres con que se conoce al espacio en blanco entre las viñetas.

⁵⁵¹ Díaz Canales y Guarnido (2003:26)

⁵⁵² Díaz Canales y Guarnido (2013:46)

⁵⁵³ Cfr. *fonction de clôture* en Groensteen (1999a:49-53)

5.6.1.2. Los encuadres

La idea del *racord* de McCay estaba tomada del universo cinematográfico. Las viñetas de los cómics comparten, como es natural, elementos comunes con el lenguaje del séptimo arte. Uno de ellos sería el del encuadre, la distancia desde la que se observan los componentes de la viñeta.

En *Blacksad* hay muestras de sobra de la gradación de encuadres que van desde el gran plano general en un extremo hasta el plano detalle en otro. Juanjo Guarnido los encuentra “«*au feeling*» et lui permettent parfois de trouver des perspectives, des mouvements inattendus”⁵⁵⁴.

Sea como fuere, el hecho más destacable en este terreno es la utilización del primer plano en los personajes de la serie, ya que, en principio, las historietas de protagonista animal no son las candidatas ideales para el uso de este encuadre. Esto se debe a que la mayoría de los cómics con *funny animals* suelen estar dibujados en un estilo *cartoon*, un estilo caricaturesco cuya abstracción hace que no sean adecuados para enmarcar la expresión facial de los protagonistas dentro de primeros planos. En *Blacksad*, en cambio, con el delicado trabajo realista de Guarnido y su predilección por el detalle en los rostros de los personajes, los lectores pueden disfrutar de todo un catálogo de las emociones humanas, trasladadas, eso sí, hacia el mundo animal de morros y picos.

Otro elemento compartido con el cine serían las angulaciones. Un terreno en el que el cómic pudo ir por delante hasta que se produjo el salto tecnológico digital en los efectos especiales. Esto no quiere decir que los directores no se arriesgaran a la experimentación formal dentro de los largometrajes. Es más, la época dorada del cine negro de Hollywood es todo un tratado sobre ángulos insólitos llegados directamente desde el expresionismo de los directores alemanes huidos del nazismo: Otto Preminger, Fritz Lang, Billy Wilder...

En *Blacksad* hay grandes viñetas creadas a partir de un empleo original del ángulo de visión. Picados, contrapicados e incluso algún ángulo cenital contribuyen a crear la

⁵⁵⁴ Proust (2013)

inconfundible atmósfera de la serie y a admirar otra faceta más dentro del talento inagotable de su dibujante.

Hay buenas viñetas con picados en *Un lugar entre las sombras*: el hueco de la escalera del edificio donde vivía el amante de Natalia⁵⁵⁵, el plano general de la biblioteca de Statoc⁵⁵⁶ ... y un par de angulaciones cenitales: la entrada al cementerio⁵⁵⁷ (imagen 43) y la página del apartamento de John con el varano ya muerto (de la que más tarde hablaremos)⁵⁵⁸. Podemos encontrarnos asimismo unas cuantas viñetas con picados en las secuencias en el circo de *Amarillo*.

Lo mismo ocurre con los contrapicados. La posición (casi) a ras de suelo del ángulo de visión da lugar a viñetas memorables como la de los Black Claws saliendo del supermercado (un homenaje más al western que al género negro) en *Arctic-Nation*⁵⁵⁹; la de *Alma roja* con Otto Lieber hablando con Blacksad mientras contemplamos el techo acristalado del acuario⁵⁶⁰; la de John corriendo por las calles de Nueva Orleans para salvar la vida a Sebastian en *El infierno, el silencio*⁵⁶¹; o la imagen de Blacksad y los moteros camino de Amarillo en su última aventura⁵⁶². Sin olvidarnos, claro, del contrapicado de la ilustración de la cubierta del cuarto tomo, la que muestra a John hundiéndose en aguas del Misisipi, que tiene su contrapunto en el arranque luminoso de Chad Lowell nadando en la piscina de un motel en *Amarillo*⁵⁶³.

Además, Guarnido tampoco renuncia al valor simbólico asociado a picados, para mostrar a una persona apocada o dominada por otra, y contrapicados, para mostrar el poder o la influencia del personaje. En *Arctic-Nation* tenemos ocasión de contemplar este valor de la angulación desde el comienzo mismo del álbum, cuando el discurso racista de Huk se presenta en contrapicado⁵⁶⁴. Pero el ejemplo más logrado de este empleo es el que tiene que ver con el jefe Karup: poderoso y desafiante, en contrapicado, tras dar una

⁵⁵⁵ Díaz Canales y Guarnido (2000:13) Viñeta a la que sigue un contrapicado con la silueta en la sombra del varano.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 18.

⁵⁵⁷ Ibid., p. 25.

⁵⁵⁸ Ibid., p. 38.

⁵⁵⁹ Díaz Canales y Guarnido (2003:18)

⁵⁶⁰ Díaz Canales y Guarnido (2005a:43)

⁵⁶¹ Díaz Canales y Guarnido (2010a:53)

⁵⁶² Díaz Canales y Guarnido (2013:20)

⁵⁶³ Ibid., p. 3.

⁵⁶⁴ Díaz Canales y Guarnido (2003:6-7)

paliza al zorro ártico⁵⁶⁵, del que sospecha que se acuesta con su mujer, y, quejumbroso, en picado, a punto de morir ahorcado⁵⁶⁶.

5.6.1.3. Convenciones específicas del cómic

Contradiendo a Aute, no todo en la vida es cine, y por más que Guarnido haya decidido aproximar su apuesta gráfica al mundo del séptimo arte, *Blacksad* es una historieta y se pliega, en mayor o menor medida, a las convenciones específicas del medio⁵⁶⁷.

La más empleada de estas convenciones, con diferencia, es la de los locogramas, bocadillos o globos. Aunque haya grandes historietas mudas a lo largo de la historia del medio, lo habitual es que las imágenes se complementen con palabras y que los enunciados de los personajes aparezcan delimitados por el espacio del globo del que parte un delta o pedúnculo que nos permite discernir quién está hablando. El origen del empleo del bocadillo en el cómic nos remite a las filacterias de la Edad Media. Estos pergaminos extendidos con textos que representaban los enunciados de ángeles y santos tomaron su nombre de las filacterias (amuletos en su etimología), tiras de pergamino con versículos bíblicos que los judíos llevaban atados en brazo o frente.

Volviendo a Juanjo Guarnido, este suele emplear en sus bocadillos un delta más estilizado que el de las historietas clásicas del cómic. El bocadillo es el único espacio de sus planchas en el que hace concesiones a las nuevas tecnologías. En los lápices, lo normal es escribir dentro las intervenciones de los personajes para comprobar que el globo tiene las dimensiones adecuadas. Sin embargo, en la fase final de edición del cómic las palabras se añaden a ordenador. Al final, gracias a la técnica, esto termina por ser algo

⁵⁶⁵ Ibid., p.28.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 36. Reconozcámosle, al menos, el mérito de morir con dignidad, en una viñeta en contrapicado que nos muestra a Karup increpando a Huk con un “¡Vete al infierno!” (Ibid., p. 37).

⁵⁶⁷ Seguimos en este apartado a Gubern (1979:39 y ss.) y (2014b:389 y ss.). El autor explica que el término específicas lo aplica en el sentido de “exclusivas” de los cómics, sin que por ello sean “imprescindibles” para la existencia histórica o la expresión de la historieta.

beneficioso, ya que por medio de las fuentes *true type* los lectores de la serie pueden leer *Blacksad* en todos los idiomas con la propia caligrafía del dibujante⁵⁶⁸.

El globo puede ser utilizado además como un recurso gráfico, ya sea por el empleo de la caligrafía o de los signos gráficos que incluya (como veremos a continuación, o bien por el propio diseño del perigrama, la línea que delimita el bocadillo. Guarnido, anclado a su idea de un tebeo sobrio, procura no ceder demasiado a las posibilidades que le otorga el contorno del globo. Apenas si utiliza los ángulos agudos en expresiones de dolor y de ira de los personajes y en ocasiones no llega siquiera a deformar todo el perigrama, sino solo la parte inferior o los laterales.

Otra convención utilizada con asiduidad en el noveno arte pertenece a la categoría de los sensogramas, las metáforas visuales, que se emplean para expresar sensaciones o estados de ánimo de los personajes. Se trata, por lo general, de imágenes que ilustran expresiones lingüísticas generalizadas del habla común.

Blacksad se caracteriza, de nuevo, por el escaso empleo de este tipo de signos icónicos, aunque sí están presentes en cada uno de los álbumes.

Estamos pensando, sobre todo, en los sensogramas relacionados con la sorpresa o perplejidad de los personajes en los que los significantes se apartan de lo icónico para dar paso al uso de signos de exclamación y/o interrogación. El mismo estado de estupor puede representarse en ocasiones simplemente con una serie de líneas rectas que irradian de la cabeza del personaje en cuestión.

Otros sentimientos, como el enfado, la rabia o la ira, pueden tener su traducción visual bien en rayos que salen de la cabeza del personaje o bien con la imagen de unas nubecillas que amenazan tormenta.

Los mareos o la vuelta a la consciencia tras un desvanecimiento van acompañados de una especie de destellos que intentan traducir la sensación de aturdimiento. Los mareos también pueden expresarse con espirales en torno a la cabeza del personaje.

La imagen del dolor corresponde a las estrellas como traslación de la frase coloquial: “hacer ver las estrellas”. En *Blacksad* son unas estrellas rojas, de mayor o

⁵⁶⁸ Cfr. “Juanjo Guarnido: “siempre habrá un próximo *Blacksad*. Es una serie fabulosa. Tener una serie así, que se acople al mercado, es el sueño de todo autor de tebeos”. Disponible en <<http://www.unperiodistaenelbolsillo.com/?s=guarnido>>. [Consulta: 30 de enero de 2015]

menor tamaño en función del posible daño infligido, que no están presentes en todas las ocasiones en las que la historieta pudiera requerirlas.

Por último, tan solo en el quinto álbum podemos apreciar un corazón como muestra del flechazo que siente Chad por Luanne/Eva.

Asimismo, aparecen en varias ocasiones en la serie las metáforas relacionadas con imprecaciones y palabras malsonantes codificadas por medio de imágenes agresivas. Su uso guarda relación con la (auto)censura de épocas pasadas sobre expresiones que atentaran contra la moral y el buen gusto del lector. No obstante, aunque los tiempos cambiaran, los dibujantes de historietas mantienen hoy en día esta convención porque se descubrió que la fuerza ideográfica de las metáforas visuales, asimiladas por los lectores, era mayor que la de la propia palabra escrita.

Un grupo más, de difícil clasificación por su carácter híbrido entre la palabra y la imagen, lo constituyen las onomatopeyas en el cómic. Son muchas las lenguas que crean palabras por imitación o recreación de un sonido animal, humano o de la naturaleza, pero pocas son tan ricas como la lengua inglesa en onomatopeyas⁵⁶⁹. A esta riqueza léxica hay que añadirle la inclinación de los autores norteamericanos por incluirlas en las historietas de los años veinte y treinta y el gusto por aumentar considerablemente el tamaño de las letras en la viñeta para llegar a la instauración de estas expresiones inglesas como forma de expresión universal en el terreno del cómic. Y todo porque el tamaño y la forma de las onomatopeyas impedían su traducción a otros idiomas (cosa llevadera en el caso de los textos de los bocadillos de los tebeos que llegaban a territorio europeo). Esta es la causa por la que en todos los cómics (occidentales), entre los que debemos incluir a *Blacksad*, se utilizan expresiones inglesas que no resultan ajenas al lector habitual de cómic⁵⁷⁰.

Juanjo Guarnido es consciente de las posibilidades del uso de estas convenciones en una serie como *Blacksad* (aunque no las utilice en demasía):

L'utilisation des onomatopées ou des effets comme petites étoiles dépend des situations. Si ça passe très bien dans une scène comique, cela permet d'en dédramatiser d'autres plus sérieuses⁵⁷¹.

Finalmente, nos detendremos en otra de las convenciones semióticas del medio: las líneas cinéticas o cineticonemas, signos integrados en el dibujo de un cómic que son

⁵⁶⁹ Cfr. Gubern (2014b:391).

⁵⁷⁰ Este las reconoce y contextualiza independientemente de que conozca o no su pronunciación y/o su significado en la lengua de Shakespeare.

⁵⁷¹ Giner (2013:58)

indicativos de movimiento y sirven para reforzar el dinamismo de escenarios, objetos y personajes⁵⁷². Las historietas están compuestas por una serie de viñetas en las que se incluyen imágenes estáticas. Fueron los historietistas de finales del XIX los que intentaron dotar de dinamismo a las figuras en una empresa compartida por la fotografía (con nombres como Muybridge o Marey a la cabeza) y el arte vanguardista a comienzos del XX (con Duchamp o los futuristas, sin ir más lejos).

La solución de las líneas cinéticas ha sobrevivido en el medio hasta nuestros días. No obstante, están cayendo en desuso a consecuencia de “la voluntad que muchos autores manifiestan de acercar los modos del cómic a los del cine”⁵⁷³.

En *Blacksad*, el uso de las líneas cinéticas no tiene un criterio fijo, aunque, a decir verdad, pueda rastrearse una cierta tendencia a incluirlas en situaciones que se pueden adscribir a un registro cómico, mientras que se desvanecen en las escenas dramáticas de una serie en la que las escenas de peleas y persecuciones aparecen con relativa frecuencia.

Tomemos a modo de ejemplo dos escenas en las que intervienen automóviles. En la primera de ellas, de *Alma roja*, John corre desesperado para intentar salvar la vida del profesor Otto Lieber, a quien espera una bomba a la salida del aparcamiento. Guarnido renuncia a las líneas cinéticas y deja que sea la propia angustia ante el desenlace la que imprima el dinamismo a la escena.

En cambio, en *Amarillo*, la escena de persecución automovilística es puro estilo *cartoon*⁵⁷⁴. No se echa en falta ninguna de las convenciones de las que hemos hablado: metáforas visuales, onomatopeyas y líneas cinéticas que inundan toda la página.

La utilización (o no) de los códigos del cómic en *Blacksad* encaja con la idea compartida por los autores de crear una serie con vocación de sobriedad y clasicismo. Si las convenciones de la historieta funcionan bien es porque (haciendo nuestra la reflexión del dibujante) son “très expressifs” y han sido “assimilés depuis longtemps par les lecteurs de bande dessinée”⁵⁷⁵.

⁵⁷² Barrero (2015:67)

⁵⁷³ Boix (2007). El post recoge un interesante análisis sobre el cambio en el *tempo* narrativo y en el uso de las convenciones del cómic dentro de las viñetas de combates entre superhéroes.

⁵⁷⁴ Barrero (2015:61) define *cartoon* como “término inglés que se aplica a toda obra dibujada en la que se plasma un hecho humorístico, sea un *gag* cómico o una secuencia de imágenes destinadas al entretenimiento ligero o infantil”

⁵⁷⁵ Giner (2013), *Ibíd.*

De hecho, el dibujante se ha atrevido a lo largo de la serie a rebuscar entre los recursos del noveno arte para seguir ofreciendo viñetas singulares.

Uno de los que más llama la atención es el de dibujar los personajes a fondo perdido, ataque frontal a la construcción de los decorados realistas de *Blacksad*.

Para Díaz Canales:

Tiene un valor compositivo. Estás componiendo con blanco. Juanjo es tan seductor con el tema del color y el dibujo que no te das cuenta de hasta qué punto domina la composición, la perspectiva, y una serie de cosas que pasan desapercibidas. Cuando quieres componer bien tienes que dominar los espacios negativos. Cuando ya quieres meter un personaje sobre fondo blanco es el órdago a la grande. No es algo nuevo. El que mejor lo hacía era Dino Battaglia que llegaba al punto de componer con espacios negativos cosas en primer plano. En vez de dibujarlas dejaba el hueco en primer plano⁵⁷⁶.

La viñeta más espectacular con esta técnica es la de John Blacksad montado en una motocicleta en *Amarillo*. Como dice Guarnido:

Juan et moi voulions un côté “pin-up”, juste pour le plaisir des yeux. Ajouter un décor n’aurait servi à rien. En temps normal, l’utilisation d’un fond blanc allège le poids visuel de la planche, offre une belle respiration⁵⁷⁷.

Además de para este regalo para el lector de *Amarillo*, Juanjo Guarnido ha empleado el fondo blanco para propósitos opuestos: tanto para resaltar un momento cómico, como cuando a Weekly no se le ocurre otra cosa que silbarle a la mujer de Karup en plena comisaría⁵⁷⁸, o para mostrarnos en toda su intensidad las miradas enfrentadas de John y el caballo de los Black Claws⁵⁷⁹, aunque el dibujante reconoce que en los momentos dramáticos es un recurso “délicat et ne marche pas à tous les coups!”⁵⁸⁰.

Un uso peculiar de la viñeta como continente es la aparición en las aventuras del detective de viñetas-detalle y de viñetas *flash*. La primera tiene que ver con un encuadre de plano detalle en una viñeta de pequeño tamaño que sirve para llamar la atención sobre algún elemento de la de mayor tamaño en la que está inserta. En *Amarillo*, una pequeña viñeta circular sirve para mostrarnos el modelo del coche que conduce John en ese primer

⁵⁷⁶ Entrevista personal con Juan Díaz Canales (17 de mayo de 2014). Para la década de los noventa la obra de referencia para hablar de personajes a fondo perdido sería *Sin City* (1991-2000) de Frank Miller.

⁵⁷⁷ Giner (2013:59)

⁵⁷⁸ Díaz Canales y Guarnido (2003:12)

⁵⁷⁹ Ibid., p. 18.

⁵⁸⁰ Giner, Ibid.

paisaje de la serie al volante de un Eldorado recorriendo las carreteras del sur de EE. UU (imagen 76).

La viñeta *flash* comparte dimensiones con la viñeta detalle, pero cumple una función superior al señalar la doble dimensión, espacial y temporal, que condiciona el formato mismo de la viñeta. Como señala Gubern, la viñeta *flash*, de pequeñas dimensiones, “inmoviliza en un primer plano un momento muy fugaz y significativo de una acción”⁵⁸¹ porque la intuición de los dibujantes les ha llevado a asociar un lapso de tiempo pequeño con un espacio pequeño. Este tipo de viñetas, que suele ubicarse en el interior de otra viñeta que muestra la acción principal, está presente en *Blacksad* ya desde el comienzo de *Un lugar entre las sombras*, cuando John lee las notas de amenaza para Natalia⁵⁸²; se emplea asimismo en *Alma roja* para mostrar el momento en el que John se dispone a abrir la caja fuerte de Gotfield⁵⁸³ y es importante en *Arctic-Nation* para comprender la traición de Huk al jefe Karup: el zorro le entrega a un “arctic” las llaves del coche del jefe para que vaya a coger unas cuerdas del maletero y así se encuentre con las pruebas incriminatorias preparadas por el propio zorro⁵⁸⁴.

La asociación entre tiempo y espacio, llevada al extremo en el tipo de viñetas que acabamos de ver, es uno de los factores a tener en cuenta dentro del cómic. El acierto del dibujante a la hora del *découpage*, de la plasmación gráfica del guion, depende en buena medida de su capacidad de condensar el tiempo en el espacio. Varillas habla de

la importancia de la elección de un momento significativo de la acción por parte del dibujante, de modo que la viñeta recoja, con mayor o menor amplitud, los momentos previos y posteriores al instante representado. [...] En definitiva, el dibujante tiene que seleccionar un instante (o mejor, una instantánea) que describa el conjunto de la acción de forma precisa⁵⁸⁵.

Una labor como esta provoca quebraderos de cabeza a los dibujantes, pero si se logra dar con la tecla adecuada, y Guarnido lo hace, la recompensa merece la pena, pues, a pesar de la previsible superioridad del cine para captar el movimiento, “a veces la movilidad de las figuras atenta contra la majestuosidad de una pose corporal bien estudiada y expresiva”⁵⁸⁶. Al final, para lo bueno y para lo malo, la historia del cómic

⁵⁸¹ Gubern (1979:116)

⁵⁸² Díaz Canales y Guarnido (2000:6)

⁵⁸³ Díaz Canales y Guarnido (2005a:51)

⁵⁸⁴ Díaz Canales y Guarnido (2003:32)

⁵⁸⁵ Varillas (2009:210)

⁵⁸⁶ Gubern (2014b:388). La cita prosigue: “Es algo que ya habíamos descubierto hace años con los saltos acrobáticos de Tarzán, comparando sus saltos dibujados con sus saltos cinematográficos”.

viene definida por sus encuentros y desencuentros con el cine. De hecho, no está de más recordar aquí con Berger que

El advenimiento del cine y la televisión significa que hoy definimos los dibujos (o las pinturas) como imágenes estáticas. Lo que pasamos por alto frecuentemente es que su virtud, su función misma, dependía de esto. [...] Un dibujo o una pintura presupone otra visión del tiempo⁵⁸⁷.

Con el cine erigido como el patrón con quien medirse, no faltan quienes defiendan que “*Blacksad* es carne de cine, casi toda la obra parece vivir en movimiento, nacer en la pantalla, saber engañar al espectador hasta hacerle creer que está en una butaca”⁵⁸⁸. No obstante, Juanjo Guarnido tiene las cosas claras:

[Historieta y cine] son dos oficios diferentes, y con eso quiero decir que son dos lenguajes diferentes, dos lenguajes opuestos. A mí, muchas personas que parece que lo saben mejor que tú mismo, me insisten mucho con lo de “a usted este dibujo tan dinámico le viene de ser animador, ¿verdad?”, y yo contesto “hombre, mire, pues sí, pero al mismo tiempo, en el dibujo de animación, el tratamiento del movimiento y la dinámica, no es que sea diferente, ¡es que es opuesto!”. y continúan insistiendo: “no, no, no: le viene de la animación”, y yo al final digo “mire, lo que usted diga, tiene usted razón”. [...] En el tebeo tienes que resumir en una viñeta un dibujo que te condense todo lo que es un plano de animación, y en un plano de animación, tú desarrollas un movimiento, lo desglosas en veinte, treinta o cuarenta dibujos, y en general, ni uno solo de esos dibujos serviría para una viñeta de cómic⁵⁸⁹.

Guarnido llega desde la experiencia a la misma observación que nos han hecho los estudiosos del medio:

La historieta, al igual que la fotonovela, utiliza una secuencialización basada en la yuxtaposición de espacios de figuración estática mientras que los dibujos animados o las narraciones infográficas utilizan una secuencialización basada en la sucesión de planos de figuración dinámica⁵⁹⁰.

La “yuxtaposición de espacios de figuración estática” hace que la narratividad del cómic recaiga sobre “el mayor ejercicio de elipsis que código humano alguno haya empleado hasta el momento”⁵⁹¹. La “lectura” de un cómic depende, pues, por completo de lo que McCloud denomina “clausura”, el proceso mental por el que inferimos qué es lo que ha pasado entre una y otra viñeta⁵⁹².

⁵⁸⁷ Berger (2011:54)

⁵⁸⁸ Cuevas (2014:100)

⁵⁸⁹ González (2012:27)

⁵⁹⁰ Altarriba (2008:55)

⁵⁹¹ Miguelanxo Prado en Guarnido *et al.* (2010)

⁵⁹² Vid. Capítulo tres: “Sangre en la calle” en McCloud (2005:60-93)

Pour moi la grande différence entre le cinéma et la bande dessinée est que le spectateur de cinéma est relativement passif, alors que le lecteur de BD s'investit beaucoup plus dans la construction même du sens. Si on devait faire une comparaison avec la musique, je dirais ceci: quand on regarde un film, c'est comme si on écoutait de la musique enregistrée, alors que quand on lit une BD, c'est comme si on lisait une partition. C'est à nous, lecteurs, de faire jaillir la musique de cette partition⁵⁹³.

La inspirada comparación del historietista norteamericano Chris Ware nos sirve para echar el cierre al análisis de unas viñetas, las de *Blacksad*, creadas por Juanjo Guarnido, profesional de la animación, sí, pero conocedor de un lenguaje, el del noveno arte, que lo ha consagrado también como un extraordinario dibujante.

5.6.2. La página

El método de trabajo elegido por Díaz Canales y Guarnido, el de la creación de la parte gráfica del álbum a partir de un guion que sigue el modelo del cine de animación, es el que hace que el dibujante adquiera, como se dijo, un grado de libertad (y de responsabilidad) muy grande a la hora de cumplir con su papel de *monstrateur*, de narrador visual de la historia. En sus manos queda no sólo la creación de las viñetas, sino también la ordenación de las mismas en toda la historieta, con la dificultad añadida de la limitación en el número de páginas.

Juanjo Guarnido es, pues, el responsable de llevar a cabo dos de las tareas esenciales en los álbumes de *Blacksad*: el *découpage* y la *mise en page*.

L'opération du *découpage* est celle qui gère la répartition de l'action dans les cases. En décidant de ce qui doit faire image et de ce qui peut être laissé in-vu, elle confère à la séquence un rythme particulier, décide de son amplitude, programme les effets censés porter sur le lecteur. Mais très vite, les exigences du découpage doivent composer avec une autre instance, qui est celle de la *mise en page*. La planche, en effet, n'est pas extensible, elle s'impose au dessinateur comme une unité à la fois plastique et narrative contraignante, obéissant à un format déterminé. Il n'y aurait pas de sens à décider du contenu des images sans savoir comment elles se répartiront dans l'espace, quelles seront leurs positions et, à peu près, leur superficies respectives⁵⁹⁴.

⁵⁹³ Chris Ware, citado en Groensteen (2007:67).

⁵⁹⁴ Groensteen (2007:47).

Así pues, se trata de dos operaciones solidarias que “s’informent mutuellement, Aucune de ces deux opérations n’est statutairement en position de contrôler l’autre”⁵⁹⁵.

En la *mise en page* es donde el *monstrateur* de nuestra serie debe demostrar su talento para narrar. Juanjo Guarnido ha optado por lo que Peeters denomina una utilización retórica de la página, aquella en la que las dimensiones de las viñetas se pliegan a lo acción que se describe en las mismas⁵⁹⁶. Groensteen prefiere hablar de una *mise en page* en la que la disposición de las viñetas es irregular y discreta⁵⁹⁷. Se trata del tipo de *mise en page* más habitual en el mundo del cómic (recordemos que *Blacksad* quería ser un tebeo clásico), una *mise en page* que permite a los autores explotar esa particularidad del cómic consistente en variar a voluntad el tamaño de la viñeta. Por el hecho de ser la utilización retórica la más empleada, esta ha terminado por establecerse como la forma “natural” para la lectura del cómic, de modo que, en ocasiones, el empleo de una *mise en page* diferente puede conseguir efectos sorprendentes en el lector. De hecho, grandes obras del cómic, *Watchmen* (1986), de Moore y Gibbons, sin ir más lejos, han elegido una utilización “convencional”⁵⁹⁸ de la página, sacando partido de unas páginas construidas con unas viñetas de un formato invariable⁵⁹⁹. Este tipo de *mise en page*, como es lógico, es el único en el que la organización de las viñetas en la página precede al propio *découpage*. En el resto de los casos, lo cual incluye a *Blacksad*, el *découpage* precede a la *mise en page*, aunque pueda sufrir cambios en el proceso de creación de la plancha definitiva.

La popularidad de *Blacksad*, como hemos podido comprobar en este capítulo, ha hecho que se hayan publicado materiales de trabajo que, de otro modo, no suelen ver la luz, si no es como contenido extra de las ediciones de lujo de las obras más populares. De las aventuras de John Blacksad podemos recrearnos en las maquetas previas al coloreado en acuarela de las páginas, y disfrutar de la fase de los dibujos a lápiz de las planchas gracias a las tiradas limitadas de la colección *Rêves de Bulles*⁶⁰⁰. Ese carácter de obra en curso es lo que hace que en un documento como el de los lápices puedan observarse

⁵⁹⁵ Groensteen (1999:168).

⁵⁹⁶ Peeters (1998:41)

⁵⁹⁷ Groensteen (1999:115)

⁵⁹⁸ En términos de Peeters. Regular y discreta en la clasificación de Groensteen.

⁵⁹⁹ En *Blacksad*, lo más parecido a la utilización convencional que podemos ver es la distribución “casi” regular de las viñetas de la página veintisiete de *Un lugar entre las sombras*. Como dice Guarnido: “En esta página se trataba de hacer viñetas de forma mecánica y sistemática para ilustrar el aspecto profesional de los matones, deshumanizando la escena” (Díaz Canales y Guarnido (2002)).

⁶⁰⁰ Edición a beneficio de la ONG Orphelins du Monde.

variaciones con respecto a la página definitiva. Estas pueden tener que ver con algún cambio en las viñetas, como sucede en el caso de *Amarillo*, en donde se ha sustituido las viñetas en la que Greenberg esnifa droga por una viñeta vertical en la que Abe está bebiendo a morro de una botella⁶⁰¹.

5.6.2.1. El emplazamiento de la viñeta

Lo normal es que se den cambios importantes en la *mise en page*, con lo que se altera la narración de la historia que se encontrará el lector al adquirir el álbum acabado. Hasta ahora nos habíamos referido a las viñetas en función solamente de dos parámetros: su forma y su tamaño. Hay un tercero nada neutral: su emplazamiento dentro de la página.

La esquina superior izquierda, el centro geométrico y la esquina inferior derecha son lugares privilegiados en la plancha y los dibujantes del medio han interiorizado el recurso de hacer coincidir los momentos claves de la narración con viñetas situadas en alguna de estas posiciones. Guarnido, por ejemplo, suele otorgar importancia a la viñeta central de varias de sus planchas, hasta el punto de llegar a aplicar en ellas el recurso ya visto de mostrar a los personajes a fondo perdido, con el blanco de la página en el caso del diálogo ente John y la ratona limpiadora de *Un lugar entre las sombras*⁶⁰² y con un tono crema suave en el beso con la bella desconocida en la página muda del bullicio de Nueva Orleans en *El infierno, el silencio*⁶⁰³.

Sin tener que recurrir a la ausencia del fondo, hay buenas planchas en *Blacksad* que convergen en la viñeta central. Puede que la más espectacular de todas sea una del primer tomo en la que se produce un tiroteo en el interior de la casa de Blacksad⁶⁰⁴. En la viñeta del centro se ve el momento clave en el que John arranca el revólver de las manos del varano en su caída al suelo tras ser disparado por la espalda. La página da valor

⁶⁰¹ Díaz Canales y Guarnido (2013:13). La siguiente viñeta, en la que Abe se restriega el brazo por la cara, no fue necesario cambiarla puesto que el gesto funciona bien después de haber bebido desafortadamente de la botella. Llamam la atención los remilgos con una escena relacionada con el mundo de los estupefacientes, cuando, unas páginas después, se nos muestra la ira en la cara de Chad mientras sujeta un revólver humeante con el que acaba de volarle los sesos a Greenberg.

⁶⁰² Díaz Canales y Guarnido (2000:13)

⁶⁰³ Díaz Canales y Guarnido (2010a:35)

⁶⁰⁴ Díaz Canales y Guarnido (2000:34). La secuencia, que pese al breve lapso temporal que narra, ocupa nada menos que diez viñetas en la plancha, ha sido analizada con lucidez en Varillas (2009:297-300).

también a la primera y a la última viñeta, ya que la página comienza con el momento del impacto de la bala en el lagarto y concluye con el momento en que la bala disparada por Blacksad atraviesa el cuerpo del misterioso pistolero, a la sazón, la rata que había llevado al detective a la trampa del cementerio.

En *Alma roja* hay una página de tan solo tres viñetas en la que la central muestra el gesto descompuesto de Otto Lieber. Se trata de una viñeta más estrecha que las otras dos y que actúa como bisagra en el cambio de escena. En la viñeta superior Blacksad charla con Smirnov en la escalera de incendios de la casa del comisario y se pregunta dónde estará Lieber. Del plano general de Nueva York desde la terraza, pasamos a un primer plano de Lieber. Y, acto seguido, el plano vuelve abrirse a un plano general en el que observamos al científico en medio de un barrio desfavorecido de Nueva York. El cambio en la paleta de color ayuda asimismo en la interpretación de la página, pues se produce una transición desde el tono azulado del cielo neoyorquino hacia los tonos ocre de las calles iluminadas por las escasas farolas en la catábasis simbólica de Lieber.

En *El infierno, el silencio*, la viñeta central recoge un primer plano de Sebastian Fletcher y de Hannah en un recuerdo feliz de comida en el campo. Además de mostrar la felicidad, la viñeta recoge en el bocadillo el momento en que el músico habla por primera vez de “Pizen Blues”, la canción que narra el secreto que oculta Fausto Lachapelle. En *Amarillo*, por último, Guarnido se atreve con una viñeta central vertical, un paisaje del tren atravesando las montañas de Colorado, mientras que a ambos lados dispone viñetas con la conversación entre Chad y Eva en el interior del vagón⁶⁰⁵.

A pesar de todo, no es la viñeta central a la que confiere Guarnido la mayor relevancia en su *mise en page*, sino a la última viñeta de la página, especialmente a la de la página de la derecha en el caso de que haya dos páginas enfrentadas. La última viñeta tiene una posición estratégica, ya que es la inmediatamente anterior al momento físico de pasar de página que produce una pausa (más o menos buscada) en la narración.

Según Díaz Canales:

a pesar de que las historias se han ido complicando cada vez más, [el montaje] sigue siendo bastante cinematográfico y espectacular, gracias sobre todo a la maestría narrativa de Juanjo⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ *Amarillo* concluye con una página en la que la viñeta central la ocupa un plano detalle del rollo de la novela de Chad encontrada por un viajero.

⁶⁰⁶ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

5.6.2.2. El cambio de secuencia

El dibujante de *Blacksad*, en su intento por reproducir técnicas cinematográficas, se ha mantenido fiel desde el principio a una *mise en page* en la que la última viñeta de la página derecha se anticipa al corte natural propio del tener que pasar de página. Guarnido lo equipara a un cambio de secuencia brusco en el cine, tan propio, por otra parte, de los clásicos del *film noir*. Para Díaz Canales este es un “recurso muy tintinesco. Los cambios de Juanjo suelen ser más espectaculares con el objetivo de forzarte a dar la vuelta a la página”⁶⁰⁷. El dibujante confiesa, por su parte, que lo aprendió a partir del uso de los elementos narrativos por parte del historietista belga Hermann Huppen⁶⁰⁸.

Este cambio brusco de secuencia es el que justifica en la mayor parte de ocasiones los cambios introducidos desde los primeros lápices de *Blacksad* hasta el álbum que llega finalmente a manos de los lectores. Lo que Guarnido está haciendo es actuar sobre la clausura que citaba McCloud más arriba. El norteamericano intenta estudiar este proceso mental por medio del análisis de las transiciones de “viñeta-a-viñeta” dentro de una historieta. El cómic occidental emplea, sobre todo, un tipo de transiciones que representan a un solo elemento que progresa “acción a acción”, mientras que el tipo de “transición escena-a-escena”, a la que mejor partido saca Guarnido, se utiliza escasamente, ya que hay que echar mano del razonamiento deductivo⁶⁰⁹ para unir viñetas que nos transportan a distancias considerables en el tiempo y espacio⁶¹⁰.

5.6.2.3. Los “movimientos de cámara”

Además de los cambios de secuencia bruscos, en *Blacksad* se observa la traslación al mundo del cómic de algo tan cinematográfico como los movimientos de cámara.

⁶⁰⁷ Entrevista personal con Juan Díaz Canales (17 de mayo de 2014).

⁶⁰⁸ Díaz Canales y Guarnido (2002:13)

⁶⁰⁹ Y dejarnos guiar, a menudo, por los textos aclaratorios de los cartuchos.

⁶¹⁰ Cfr. McCloud (2005:70-75)

Destacan, entre otros muchos ejemplos, las páginas con que se abren *Arctic-Nation* y *El infierno, el silencio*. En el caso del segundo volumen de la serie, el movimiento empleado es el de *zoom* de alejamiento (*zoom out*), procedimiento por el que el plano de encuadre se va abriendo progresivamente de viñeta en viñeta. En *Arctic-Nation*, Guarnido emplea el *zoom* de un modo que consigue que el suspense de la escena vaya, como el plano mostrado, *in crescendo*. El plano detalle de la libreta se abre hasta un plano medio de John y en la tercera y cuarta viñeta, el plano americano y el plano general nos muestran a los animales mirando hacia arriba... así que la única forma de saciar nuestra curiosidad lectora es pasar página y descubrir un gran plano general que reserva la desagradable sorpresa de un negro ahorcado hacia el que se dirigen todas las miradas.

En *El infierno, el silencio*, el movimiento de cámara es justo el inverso, el *zoom* de acercamiento (*zoom in*). Al comienzo del álbum observamos que alguien, cuyo rostro queda fuera de cuadro, está manipulando algún tipo de sustancia. La segunda y tercera viñetas muestran que se trata de droga, aunque no está muy claro el porqué del trasiego de uno a otro papel. Es la tercera fila de viñetas la que aporta la clave interpretativa en un juego entre movimiento de cámara y reflejos sumamente efectivo. La cuarta viñeta nos muestra a las claras que la droga ha sido adulterada con veneno, pero sobre la superficie del frasco sólo se ven manchas borrosas. En cambio, cuando la cámara se acerca a la etiqueta y nos deja leer que se trata de sulfato de estriquina, la parte superior del bote nos muestra a un personaje de espaldas agarrando una prenda roja. La última viñeta de la fila se acerca tanto a la franja superior de la estriquina que podemos ver cómo se viste con la capa el misterioso animal, solo que la acción reflejada no es la de ponerse la capa, sino la de colocarse en la cabeza la máscara de la muerte con la que podemos verlo en primer plano en la viñeta final de la plancha. Además, aquí Díaz Canales y Guarnido se superan. De nada nos sirve pasar página. Al hacerlo se nos muestra el rojo, pero no el de la capa, sino el del telón del escenario sobre el que se desnuda la leopardo.

Aunque pueda parecer que el efecto visual del *zoom* podría agotarse por su empleo reiterado en la serie, lo cierto es que Guarnido ha sabido buscar un uso creativo de este movimiento.

Por ejemplo, hacia el final de *Arctic-Nation* puede verse un doble efecto de *zoom* de alejamiento en una página de cuatro viñetas dividida en dos partes. La primera, la de la confesión de la viuda de Karup, en la que el objetivo se abre para mostrarnos la soledad de Jezabel en el cementerio bajo un cielo gris. Y la segunda, en la que el plano general

muestra la inocencia de los niños jugando a lanzarse bolas de nieve en el patio soleado de la escuela de Miss Grey.

En *Alma roja* el movimiento de acercamiento de la cámara se va mostrando en viñetas alternas en la página en la que se introdujo el único y breve *flashback* de la historia. El movimiento de cámara es acertado, además, porque los *flashback* suelen representarse por medio de este tipo de movimientos. Los que nos acercan hasta un primerísimo primer plano del rostro del protagonista en cuyo interior, en cuya mente, los autores quieren introducirnos para conocer sus recuerdos.

Como hablamos de historieta y no de cine, Juanjo Guarnido se permite otra licencia en la escena del beso de John y Alma en el mismo álbum. Si seguimos el orden de lectura occidental de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, podríamos concluir que el dibujante de *Blacksad* no ha logrado crear un buen efecto de acercamiento con el *zoom* de esta escena. Sin embargo, el juego de encuadres es perfecto en las últimas viñetas. Se pasa del plano medio de John y Alma, al primer plano del rostro de la gata. La progresión continúa para mostrar el momento erótico del primer beso de los amantes en un plano detalle de sus labios (y bigotes). En lugar de mantenerse en este encuadre, Guarnido abre el plano para volver a mostrar a los gatos en un primer plano de los dos rostros besándose.

Una muestra de un uso combinado de diferentes movimientos de cámara se da en el momento del clímax de *Un lugar entre las sombras*⁶¹¹. El movimiento de acercamiento coincide con el trayecto físico de John hacia el escritorio tras el que se sitúa el malvado Ivo Statoc, a quien no hemos podido poner cara hasta ese momento. Una vez da comienzo la conversación entre ambos, Guarnido logrará sutilmente ir moviendo la cámara de modo que nos saltamos una de las reglas básicas del cine, la del eje, la que fuerza a situar todas las cámaras de un lado de la línea imaginaria trazada por las miradas que se dirigen los personajes. Si John acaba al final de la página cuarenta y dos a la izquierda de Statoc, no tendría por qué estar, como está, a su derecha.

La visita empezaba por un *zoom* de acercamiento y el momento culminante de todo el álbum se realiza por medio de otro *zoom* de acercamiento, con la particularidad de que aunque el movimiento es progresivo y constante, las imágenes mostradas corresponden alternativamente en plano y contraplano a Ivo Statoc y John Blacksad en las

⁶¹¹ Díaz Canales y Guarnido (2000:41-44)

cuatro últimas viñetas. Solamente así podemos entender cuál es el desencadenante de que el detective traspase la frontera moral del asesinato. La sonrisa cínica del sapo contrasta con la ira contenida del gato. Ver el disparo no añadiría más carga dramática de la que ya tiene a la escena. Al pasar de página ya solo contemplamos el cuerpo inerte del poderoso empresario.

Para acabar, añadiremos a la lista de escenas memorables la de la persecución por las calles de Nueva Orleans del personaje con la máscara de la muerte roja. Dentro de la secuencia hay tres viñetas, cargadas de dinamismo, en las que se nos muestra cómo John desciende de la escalera de incendios para lanzarse en pos del villano. Lo interesante de esta tira es que el encuadre apenas varía. El dinamismo no se consigue, pues, a través del movimiento de la “cámara”, aquí (casi) fija, sino por medio de los movimientos del personaje en el interior del plano.

5.6.2.4. *Splash page*

Ya se ha mencionado en este capítulo la idea de que la página es un marco superior en el que encuadrar a las viñetas, pero puede darse el caso extremo de que la página esté ocupada por una sola viñeta. Es lo que en inglés se conoce como *splash page*, aunque el término tiene que ver en ese idioma con la página introductoria de una historieta. Nos estamos refiriendo a una página dibujada para captar la atención del lector en la que primaría una utilización “decorativa” de la *mise en page*, ya que la voluntad estética del dibujante está por delante de cualquier otra consideración⁶¹².

En *Blacksad* hay introducciones a la historia, pero no están narradas por medio de una sola viñeta. No obstante, el dibujante ha empleado en dos ocasiones en el ciclo de los colores el recurso de ocupar toda la página con una sola viñeta, en una utilización que, no nos quepa duda, logra atrapar la atención al lector a la vez que el dibujo prima sobre el relato en el uso decorativo de esta *mise en page*.

⁶¹² Peeters (1998:41)

La primera vez que Guarnido decidió crear una viñeta de página completa fue en *Un lugar entre las sombras*. Se trata de una plancha⁶¹³ con una perspectiva poco habitual del apartamento de John con el detective fumando un cigarrillo en el sofá mientras el cadáver del varano yace a sus pies. Aparte de la perspectiva, hay otro elemento que llama la atención de los lectores: la ausencia de margen. Todo el espacio físico de la página forma parte de la viñeta, algo extraño, ya que el margen, por lo general, cumple una función de zona periférica al hipermarco que constituyen las viñetas de la página⁶¹⁴.

Seguramente la decisión de Guarnido respecto al margen tuvo que ver con que

La intención de esta página era la de provocar en el lector una sensación de desazón, de pesadilla, de vértigo... Decidí ubicar el punto de perspectiva muy alto; una vista aérea, como ésta, es lo contrario de lo natural. Eso provoca en los espectadores la impresión de estar mirando hacia arriba, de ver muebles pegados al techo. Pero *Blacksad*, muy cerca del punto de perspectiva, parece a su vez natural, casi tranquilo⁶¹⁵.

La otra ocasión reservada en *Blacksad* para una *splash page* fue la de la escena multitudinaria del Mardi Gras de Nueva Orleans en *El infierno, el silencio*. Una página, esta vez con márgenes, en la que Guarnido debía plasmar el intento de John de perseguir a la máscara de la muerte en medio del bullicio del carnaval⁶¹⁶.

A una pléyade de pruebas a lápiz, una profusión de búsquedas tonales en ordenador y un pasado a tinta estresante, se añadió un período de barbecho de más de un mes, necesario para encontrar la presencia de ánimo necesaria para abordar con un mínimo de seguridad una imagen tan ambiciosa, teniendo en cuenta que ninguna de las [múltiples] pruebas de color me había convencido todavía⁶¹⁷.

El resultado final de la página es admirable, entre otras cosas, gracias al juego entre luces y sombras, sugerencia de su amigo e historietista José Luis Munuera.

Ya fuera del ciclo de los colores, merece la pena recrearse en la historieta breve “Como el perro y el gato”. Sus dos páginas están planificadas a partir de lo que

⁶¹³ Díaz Canales y Guarnido (2000:36). El autor debía de sentirse muy orgulloso de ella allá por el año 2000, ya que lleva su firma en la esquina inferior izquierda.

⁶¹⁴ Cfr. Groensteen (1999a:39-42). El margen puede tener asimismo importancia estética y simbólica en páginas en las que se cambia su color, o se dibujan escenas relacionadas o no con las viñetas del hipermarco.

⁶¹⁵ Díaz Canales y Guarnido (2002)

⁶¹⁶ Son tantos los personajes, que encontrar a John y a la Muerte Roja en la página se transforma en una especie de juego a lo *¿Dónde está Wally?* Las escenas multitudinarias de *Brujeando*, la serie infantil de Guarnido, suelen ser una caja de sorpresas para el lector adulto a poco que se detenga a contemplar los personajes.

⁶¹⁷ Díaz Canales y Guarnido (2011)

Groensteen llama una “incrustación”⁶¹⁸. La superficie de la plancha está ocupada por una viñeta envolvente que “met en place une interaction dialogique”⁶¹⁹ con una serie de viñetas incrustadas. En “Como el perro y el gato” (imagen 20), esta viñeta envolvente funciona “a posteriori”⁶²⁰, a modo de punto final a la secuencia mostrada en las viñetas incrustadas⁶²¹. En la primera página, la viñeta de fondo nos muestra a Blacksad encendiéndose un cigarrillo a la salida de un hotel de Nueva York con la silueta iluminada del Empire State Building recortada en el cielo nocturno. La viñeta sirve de cierre a la reflexión del gato sobre los hoteles, “unos lugares de lo más curioso”⁶²². En la segunda página, la viñeta de fondo pone el broche final a la historia. Es el interior de un café en el que se reúne nuestro héroe con su amigo Smirnov, el perro pastor policía, un lugar donde escapar por un momento del hastío de la vida en la gran ciudad. Una historieta breve, de dos páginas, que permite mostrar en sus dos viñetas envolventes el juego de contrastes entre el frío del exterior de la ciudad y el calor de la amistad de un café compartido en el interior de un bar.

5.6.2.5. *Spread Page*

El último espacio que el autor de cómics puede rellenar con una sola viñeta es la doble página o *spread page*⁶²³. En la obra de Guarnido hay escasos ejemplos de este tipo de dibujo a doble página, siempre sin margen⁶²⁴, y cada uno de ellos cumple con una función diferente en la historia.

Así, en *Brujeando 3. ¡La vida es juego!*⁶²⁵, la doble página actúa como dibujo trayecto o dibujo guía en la terminología de García Sánchez⁶²⁶. El paisaje selvático de la

⁶¹⁸ Groensteen (1999a:100-106)

⁶¹⁹ Ibid., p.101.

⁶²⁰ Ibid.

⁶²¹ Aunque en la página de la izquierda, la viñeta de la esquina inferior derecha hace de enlace con la siguiente página.

⁶²² Díaz Canales y Guarnido (2004:23)

⁶²³ En realidad, lo normal es pensar en dos páginas, pero puede haber desplegables dentro de una obra de cómic que abarquen un mayor número de páginas.

⁶²⁴ Aunque en la edición integral de *Blacksad* se haya añadido un margen blanco a “Como el perro y el gato”.

⁶²⁵ Valero y Guarnido (2013a:34-35)

⁶²⁶ García Sánchez (2000:62)

isla y el curso descendente del río configuran el telón de fondo sobre el que se desplazan los niños monstruos en una alocada carrera. No importan las viñetas, sino “las diferentes representaciones temporales sucesivas de uno o varios acontecimientos sobre un mismo escenario”⁶²⁷: la doble página.

En *Voyageur 13: Omega*⁶²⁸ Guarnido recurre de nuevo al procedimiento de la incrustación, pero aquí la viñeta envolvente actúa “a priori”⁶²⁹ y muestra un escenario de fondo en el que tiene lugar la acción de las viñetas incrustadas.

Los autores de *Blacksad* se reservaron la baza de la *spread page* en la serie hasta el cuarto tomo, *El infierno el silencio*. Una doble página sin márgenes para transmitir momentos oníricos en la mente de dos personajes de la historia: John Blacksad y Sebastian Fletcher. Las páginas enfrentadas consiguen la unidad por medio de la utilización de los colores. En palabras de Guarnido, estas dos páginas

se prestaban forzosamente a una especie de delirio cromático apoyando el delirio del tema y del dibujo [...] Se trata de una “evolución” de la paleta del azul (del agua) al rojo (de la sangre) y después al amarillo (de una época “dorada” inexistente), hasta llegar al rosa (de una imposible “vida en rosa”), y de ahí hasta el marrón del regreso a la realidad, a la auténtica “vida de m...” de Sebastian. Un simbolismo tan primario como eficaz y, por qué no confesarlo, un punto de partida tan válido como cualquier otro para desarrollar una idea⁶³⁰.

La página de la izquierda tiene una primera fila de viñetas incrustadas que nos ayuda a realizar el tránsito entre el mundo real y el mundo de los sueños. Un movimiento de cámara de *zoom* de acercamiento nos permite contemplar a John hundiéndose en aguas del Misisipi. Sin embargo, el movimiento guarda una sorpresa. A medida que nos acercamos a Blacksad hay síntomas de que ocurre algo extraño. La segunda viñeta muestra una ropa más arrugada que en la viñeta inicial y la camisa del gato aparece por fuera del pantalón. Cuando nuestra vista se detiene en la tercera viñeta de la fila, la imagen que vemos en la incrustación es la de un Blacksad niño embutido en las ropas del Blacksad adulto. Es el mismo John niño que estuvo a punto de perecer ahogado en otra ocasión y que ahora abre los ojos, en la cuarta viñeta, (¿el niño o el adulto?) a una nueva visión.

Mi idea era presentar cómo serían las imágenes pesadillescas y sacadas del subconsciente que representarían el infierno de Blacksad. Y, curiosamente, llegué a la conclusión que su infierno

⁶²⁷ Varillas (2009:113)

⁶²⁸ Boisserie, Stalner y Guarnido (2011:38-39)

⁶²⁹ Groensteen, *Ibid.*, p. 101.

⁶³⁰ Díaz Canales y Guarnido (2011)

podría ser nuestra realidad. Por eso la mayor parte de las imágenes están sacadas de fotos reales de experimentos científicos con animales, mataderos, etc.

El rojo de la sangre de los animales de laboratorio nos traslada al rojo del manto de la Muerte Roja, maestra de ceremonias de esa especie de danza macabra que se mueve al compás de la batuta de Fausto LaChapelle. A sus pies, la familia Fletcher, una familia feliz con Hannah y Sebastian jugando con su bebé. El músico viste aquí con una camisa rosa, distinta a la azul, la del *blues*, la de las penas, a la que regresa tras salir de la ensoñación de una vida plena junto a su hijo. Si entráramos en el mundo onírico de la mano del *zoom* de Blacksad, salimos de él, de improviso, por medio de dos viñetas incrustadas en la parte inferior derecha de la segunda página, cruel juego de contrastes entre el Sebastian soñado y el Sebastian real⁶³¹.

5.6.3. Los paratextos

El estudio del proceso de creación de un álbum de *Blacksad* estaría incompleto si no tuviéramos en cuenta lo que Genette denominó *paratextos*⁶³², los elementos gráficos y verbales que acompañan a la obra. Desatendidos por norma general, en un medio ligado a la imagen debería tomarse en consideración el valor que aportan al volumen elementos como puedan ser las portadas. No es este el lugar en el que profundizar sobre este asunto, pero sí es el momento en el que fijar la mirada en un paratexto de la serie que aporta otro grano de arena en la tarea de hacerla algo más especial.

Nos referimos a las guardas de los distintos álbumes de la serie. Son guardas que contienen una ilustración original con valor narrativo, ya que sirve para desvelar los finales de pequeñas subtramas de la historia. La idea partió de su editor francés, François

⁶³¹ El juego de contrastes entre rostros en primer plano se repite en la página siguiente, la cuarenta, en la fila final que muestra la cara abatida de un Fletcher que no se reconoce en la imagen que le devuelve el espejo y el espanto de Blacksad al despertar tras su caída al agua. El caso de mayor patetismo en toda la serie puede que sea el de la página cincuenta y cinco de *Arctic-Nation*. La mirada de preocupación en el rostro de una niña inocente como Kyle se enfrenta al mismo gesto en la cara de un Blacksad curtido en mil batallas. Un duelo insoportable para nuestro héroe, un gato que abandona cabizbajo la escuela de Miss Grey.

⁶³² Vid. GENETTE, G., *Seuils*, París, Seuil, 1987. En la historieta también se utiliza con frecuencia el término *perigrafía*, término que aparece en la obra de LEFÈVRE, P. y BAETENS, J., *Pour Une Lecture moderne de la bande dessinée*, Bruselas, C.B.B.D., 1993.

Le Bescond, quien sugirió a los autores la idea como colofón a *Arctic-Nation*⁶³³. Desde entonces, el juego ha seguido y son las guardas finales de cada tomo las que sirven de epílogo a lo contado.

En los volúmenes individuales cabe la posibilidad de pasar por alto la propuesta del paratexto, mientras que en la edición integral de toda la serie se ha optado por incluir una imagen reducida de las guardas que es difícil saltarse. Aunque el juego naciera en el segundo episodio, no se deben desmerecer las guardas de *Un lugar entre las sombras* (incluidas al comienzo de cada álbum)⁶³⁴, ya que estas cumplen la función de transmitirnos la visión de Guarnido de la época en la que se desarrolla la acción.

Me agradaba la idea de volver a algo un poco más inocente. [...] Los testimonios que recogí sobre la Nueva York de los cincuenta, nos muestran que era una época relativamente feliz y optimista. La vida no estaba sumida en el crimen y en la violencia. [...] Captamos esa nostalgia en la ilustración de las guardas del libro. Es un dibujo en el que se ve a un tipo que sonríe al mirar a unos niños que juegan con pistolas, porque sabe que son de juguete⁶³⁵.

En *Arctic-Nation* las guardas adquieren su función narrativa y dan cuenta del cumplimiento de una promesa, la que John le hace al moribundo Cotten de llevarlo a Las Vegas. El detective está arrojando sus cenizas al viento y hay un cartel que nos dice cuál es la ciudad que se ve al fondo en medio de la llanura desértica.

Las guardas finales del segundo volumen se convirtieron en las iniciales de *Alma roja* para resaltar la continuidad espacio-temporal de la serie, el prólogo ideal a un comienzo de álbum con Blacksad trabajando de guardaespaldas en la ciudad de los casinos.

Al final del tercer episodio podemos contemplar en las guardas cómo los (animales) australianos observan perplejos los cuadros que acaban de llegarles en un carguero. Todo un éxito de John. Los secretos nucleares que Lieber intentaba pasar a la Unión Soviética no llegan a su destino porque Blacksad puso unas etiquetas dentro del barco que fijaban el nuevo destino en Oceanía.

Más misteriosas son las guardas finales del cuarto álbum de *Blacksad*. Nuestro héroe está a punto de morir ahogado tras el ataque de Leeman. Salvado *in extremis* por un misterioso personaje gatuno que le espeta que tiene cierta tendencia a caerse en el agua.

⁶³³ Entrevista personal con Juan Díaz Canales (17 de mayo de 2014).

⁶³⁴ Esto no ocurre en *Alma roja*, álbum en que se repiten al comienzo las guardas finales del álbum anterior para poder explicar a los lectores qué es lo que hace John en Las Vegas.

⁶³⁵ Díaz Canales y Guarnido (2002:15)

Así que John pregunta si se conocen de algo y recibe esta enigmática respuesta:

- Quizás. Los dos somos gatos... Seguro que nos hemos cruzado en alguna de nuestras siete vidas⁶³⁶.

La duda de Blacksad queda resuelta para el lector al final del tomo con la reaparición del ángel de la(s) guarda(s) que sostiene en brazos a un John niño recién sacado del agua.

En el último tomo de la serie, las guardas tienen que ver con otra promesa, la que Blacksad le hace a Weekly en la penúltima página del álbum. Este último le había prestado una cámara a John al comienzo para que hiciera fotos de su regreso a casa desde Nueva Orleans, pero acaba regalándosela como compensación por no haber cumplido con el encargo de cuidar de las plantas del gato. Lo hace con la promesa de que le enseñe las fotos en cuanto las revele. Son justo esas instantáneas las que pueden verse al final del álbum.

Ya se ha hablado en otro lugar de la importancia de las portadas en relación a la transmisión de los códigos simbólicos de los colores. Aquí vamos a fijarnos en las portadas, en su calidad de paratextos, para señalar cómo ha habido variaciones de las mismas en las distintas ediciones especiales de los volúmenes de *Blacksad*. Algo que sucede con *Arctic-Nation*, cuyo *tirage de tête* francesa posee una portada que contrasta con la original, ya que se eligió el mismo lugar, la fábrica de aviones abandonada, pero con el añadido de la presencia de Weekly (¿se prefiguraba su importancia para la serie?) y se pasó de la estampa invernal al momento justo en que los tres logran salvarse del incendio.

En la edición francesa del *tirage de tête* de *Amarillo* también hay un cambio en la portada. Se mantiene la tonalidad amarilla y la presencia de la naturaleza, pero la modificación implica la inclusión de un nuevo personaje como ocurría con Weekly. En esta ocasión el honor recae en el abogado Neal Beato. Sin embargo, el valor añadido de esta edición está en los paratextos dedicados a la historia de las acuarelas de *Amarillo*, todavía sin publicar en tomo aparte como ha ocurrido en los dos tomos de 2008 y 2011.

Con *Alma roja*, el tercer álbum, la editorial española, Norma Editorial, apostó a lo grande por las ediciones especiales. Se atrevió con una edición de coleccionista con cuarenta páginas extra y con una edición de lujo, limitada a quinientos ejemplares, que

⁶³⁶ Díaz Canales y Guarnido (2010a:41)

reproducía el material extra de la edición de coleccionista en un tamaño de 30x40 cm. y contaba con una lámina numerada y firmada por los autores. Ambas compartían la misma portada con dos pequeños retratos del rostro de Alma Mayer y John Blacksad, sonriendo y mirándose de reojo, solo que en la edición de coleccionista se incluía una sobrecubierta que reproducía el cuadro *Alma roja* de Litvak.

Dentro de los paratextos se podían encontrar una entrevista a Díaz Canales (aunque se sumara la voz de Guarnido a muchas de las cuestiones) y comentarios de Guarnido sobre su trabajo en secuencias señaladas de la historia.

Aún había más. Para las ediciones especiales de *Alma roja*, Guarnido dibujó dos guardas nuevas que estaban vinculadas a dos cartas, incluidas una al comienzo y otra al final del volumen⁶³⁷. La primera era de Alma Mayer para Otto Lieber en la que hablaba al profesor sobre su próxima boda, a pesar de dejar ver que seguía enamorada de Blacksad ahora que ya sabía que el detective no la había traicionado. En la carta del final, la respuesta de Lieber, este le dejaba caer que debía dar una oportunidad a John porque tenían derecho a equivocarse. En ambas epístolas se menciona el nuevo libro de Alma del que tan buenas referencias le han llegado a Lieber. Las guardas del comienzo del álbum nos muestran a Alma escribiendo la carta enmarcada por el paisaje suizo de Lausana (en donde reside ahora) y las del final enseñan a un reflexivo John asomado al escaparate de una librería de Nueva York en la que se promociona el nuevo libro de la escritora Alma Mayer: *Those Icy Fingers*. El título es una alusión a la primera estrofa de la canción *That Old Black Magic* que suena en la escena de amor entre John y Alma:

That old black magic has me in its spell.

That old black magic that you weave so well.

Those icy fingers up and down my spine.

The same old witchcraft when your eyes meet mine.

Tras lo dicho hasta aquí sobre el trabajo de Juanjo Guarnido, quizás valga la pena mencionar cómo puedan valorar los méritos del granadino sus compañeros de profesión.

⁶³⁷ También se incluyen en estas ediciones las fichas del F.B.I. sobre los protagonistas de la historieta y un dibujo del rostro de Blacksad en la página de portada.

Eso es lo que hizo el afamado dibujante norteamericano Tim Sale, encargado, junto con el guionista Jeph Loeb, de la renovación del personaje de Batman a mediados de los noventa.

Soy un gran fan de la “BD”, de los cómics europeos... en muchos casos la representación de la realidad, el cuidado por los detalles, los fondos, la situación... es impresionante, hay muchísimo talento... Pero el movimiento, las expresiones, no siempre se plasman con el mismo acierto. En muchas ocasiones se muestran rígidos, estáticos... Por eso el trabajo de Juanjo Guarnido, autor de *Blacksad*, me impresiona tanto: el trabajo con los fondos, con las localizaciones, combina el movimiento, la acción... con un sentido del espacio fantástico, domina las luces, las sombras, los detalles... hace que el lector sepa dónde está, que sienta dónde se desarrolla la acción, cuida tanto las expresiones de los personajes... todo combinado con un sentido de la acción y el dinamismo increíbles... Es mi dibujante contemporáneo favorito⁶³⁸.

También Miguelanxo Prado, uno de los autores de más prestigio de nuestro país, sabe reconocer los méritos de Guarnido, a quien considera “un gran acuarelista”⁶³⁹.

El propio dibujante de *Blacksad* se atreve, como colofón, a explicar los motivos del éxito de la serie en lo que respecta a su parte del trabajo:

La generación que tiene nuestra edad y que representa el grueso del mercado, se ha criado con las películas de Disney, y creo que combinarlo con el tratamiento un tanto atrevido por lo realista de los personajes zoomorfos en un ambiente de género negro, con su pequeña dosis de caricatura e incluso de *cartoon*, si no ha tocado su fibra sensible, ¡ha sido como si lo hiciese!⁶⁴⁰.

Pero recordemos, con la mirada puesta ya en el siguiente epígrafe, que las aventuras de John son fruto del esfuerzo de dos autores bien avenidos. Si Guarnido destaca en la parte gráfica, no es menos cierto que Díaz Canales demuestra

conocer perfectamente las claves del género y los recursos a manejar que antes desarrollaron nombres como Chandler o Hammett, y lo hace preocupándose más de lograr que la lectura sea fluida, la trama entretenida y los diálogos bien escritos –lográndolo todo ello con enorme solvencia–, que de ofrecernos una trama retorcida, algún giro sorpresa o alguna trampa literaria para epatar al lector⁶⁴¹.

Así que solo nos queda, como colofón a la colección de elogios dispensados a los autores de *Blacksad*, leer cómo los integrantes de este tándem creativo, colegas de profesión y amigos, han sabido reconocer con sinceridad las cualidades destacables en la labor de la otra parte. De manera que no sorprende saber que el guionista ha dejado dicho

⁶³⁸ Fernández (2007)

⁶³⁹ Guarnido *et al.* (2010) Y termina la loa con una reivindicación, algo recurrente en estas páginas, sobre la condición de artista del dibujante de cómic: “¿sabrán los directores de museos y de colecciones de arte que Hugo Pratt ha sido uno de los mejores acuarelistas del siglo XX?”.

⁶⁴⁰ Pons (2010)

⁶⁴¹ Argiz (2008)

sobre el dibujante que “la seule certitude que j’ai, c’est que le travail de mon compère est exceptionnel et le public a reconnu sa maîtrise. Pour moi, Juanjo est sans doute l’un des meilleurs artistes de la BD actuelle”⁶⁴². Y Juanjo Guarnido ha demostrado la misma rotundidad con Juan Díaz Canales al afirmar que “no concebiría trabajar con otro guionista, porque no es sólo el hecho de inventar personajes, sino las tramas que hace con su particular tono”⁶⁴³. Tan claro como lo fue en el cierre del primer tomo dedicado a las acuarelas de *Blacksad*: “sin guion, todo esto no es nada, ni sirve para nada. Gracias, compadre”⁶⁴⁴.

⁶⁴² Derouet (2008:58)

⁶⁴³ Martín, Pilar (2015)

⁶⁴⁴ Díaz Canales y Guarnido (2008a:80)

6. PÁGINAS DE HISTORIA

The only thing new in the world is the history you do not know.

(Harry S. Truman)

Sin olvidar en ningún momento que la serie está protagonizada por animales antropomórficos, si hubiera que encasillar a *Blacksad* dentro de un marco ofrecido por la realidad, no dudáramos en hacerlo dentro de la etiqueta de “realista”. Un realismo fijado, como se vio, por el tratamiento gráfico de Juanjo Guarnido, pero también por el anclaje (paulatino) en unas coordenadas espacio-temporales que nos remiten directamente a los Estados Unidos de la década de los cincuenta. Tanto guionista como dibujante han sabido enriquecer las historias de los álbumes con retazos de la Historia (a los que han sabido dar un mayor o menor protagonismo en los distintos tomos). Se trata de crear para los lectores un “efecto de Historia”⁶⁴⁵ a base de detalles que forman parte de la ambientación general y que, además, remiten a una determinada época o aluden con precisión a ciertas particularidades urbanísticas o arquitectónicas. Aunque Clío se empeñe en ser precisa y objetiva, los autores de historietas deberán arreglárselas para sortear la fidelidad a los hechos históricos e

introducir aquí y allí, en función del guion, hechos verificados o imágenes oficiales, arreglárselas de manera que la ficción coincida esporádicamente con los hechos históricos y después sumergirse de nuevo en la inverificable trama de los destinos individuales...⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Expresión creada por el semiólogo Pierre Fresnault-Deruelle. Cfr. Vadillo (2014:43-44)

⁶⁴⁶ *Ibíd.* La cita es de Pierre Fresnault-Deruelle.

Este “efecto de Historia” es también responsable de que podamos ubicar el universo de la serie dentro de lo que Albaladejo llama un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional verosímil, siempre y cuando

A fin de cuentas, como bien reflexiona Juanjo Guarnido: “le cadre historique rend l’histoire crédible”⁶⁴⁷. Sin embargo, a pesar de lo tajante de la afirmación, *Blacksad* no siempre tuvo claros los valores para su eje de abscisas temporales y de ordenadas geográficas. Se ha apuntado que el *Blacksad* primitivo no tenía unas referencias espacio-temporales nítidas y ese espíritu se trasladó al primer álbum de una serie que, como confesaba Díaz Canales, era “bastante indefinida, porque yo tenía claro que iba a ser de animales y policíaca, pero nada más: no la habíamos situado en ningún sitio, ni nada”⁶⁴⁸. A medida que se avanzaba en la elaboración de *Un lugar entre las sombras*, fue tomando forma un escenario dominado por un trasunto de la Gran Manzana, “una ciudad de arquitectura neoyorquina, de apariencia victoriana, con rascacielos a la antigua” que aparecía así, aún indefinida, en el *dossier* que se presentó a las editoriales⁶⁴⁹. Como creadores primerizos, la falta de concreción de los escenarios de la historia suponía una ventaja evidente puesto que les otorgaba una cierta libertad a la hora de plantear los distintos ambientes en los que tendría lugar la acción.

La lógica realista de la serie (y las posibilidades narrativas que se abrían) hicieron que *Blacksad* tuviera finalmente su base de operaciones en la ciudad de los rascacielos, aunque Nueva York, como tal, sólo haya sido escenario de las pesquisas de nuestro héroe en el tercer álbum, *Alma Roja*⁶⁵⁰. Guarnido es capaz de afinar más en sus apreciaciones y descubrirnos el momento preciso en el que la serie se vincula a la vida neoyorquina de mediados de siglo:

Cadrer l’histoire dans les années 50 et dans la ville de New-York est venu plus tard, au second tome, avec l’apparition du Chrysler Building et de l’Empire State Building, deux immeubles icônes de l’architecture new-yorkaise de ces années-là. Dans le premier tome, la ville est proche de cette métropole sans pour autant l’être entièrement⁶⁵¹.

La ubicación temporal tuvo también sus momentos de duda. La historieta cumplía con todos los requisitos para poder enmarcarse dentro de la época dorada del cine negro,

asumamos la tradición de identificar a animales con tipos humanos y aceptemos la ley de máximos semánticos que permite integrar elementos de ficción no verosímil (el género *animalier*) y elementos verdaderos dentro de modelos de ficción verosímiles.

⁶⁴⁷ Bosser (2008:27). Algo parecido a lo expresado por Vich (1997:5) al hablar de la historia como “elemento posibilitador, dando la cobertura y el marco referencial imprescindible para que los seres que pueblan este tipo de narraciones puedan desenvolverse con una cierta verosimilitud”.

⁶⁴⁸ González (2012:22)

⁶⁴⁹ Díaz Canales y Guarnido (2002:13)

⁶⁵⁰ Recordemos que la próxima aventura de *Blacksad* será en dos álbumes y se desarrollará íntegramente en Nueva York, ciudad a la que regresaba John en las últimas páginas de *Amarillo*.

⁶⁵¹ Bosser (2008:26)

de modo que la disyuntiva se planteó al tener que elegir entre los años treinta o los cincuenta del pasado siglo. La primera opción se descartó porque estaba demasiado ligada a la Ley Seca y las guerras de gánsteres⁶⁵². La decisión final, acertada a la postre, fueron los cincuenta e hizo ganar a la historia “mucho en solidez e incluso estéticamente”⁶⁵³, pues, como cuenta Canales:

nos parecieron muy atractivos por varias razones. Para empezar, en el aspecto puramente visual, la moda es muy elegante. Los trajes, los peinados, los coches, etc. han aguantado bien el paso del tiempo. También se puede decir que es una época brillante del diseño, la arquitectura o la ilustración. Desde el punto de vista del contexto histórico, también vimos enseguida la ventaja de tratar temas que desgraciadamente aún están de actualidad, como el racismo o la carrera armamentística⁶⁵⁴.

Así pues, el dibujo realista, que parecía plantear un inconveniente para la serie, se desveló como un acierto, pues, al forzar la entrada del decorado histórico amplió las posibilidades de trabajo en el guion de la serie, ya que la historia de los Estados Unidos de los cincuenta se introdujo con criterio en los álbumes de *Blacksad*. De hecho, Díaz Canales no desdeña el efecto colateral que surge al acercarse a los acontecimientos históricos: “puedes servir de “vagón de enganche” para que algunos de tus lectores se interesen también por alguno de esos temas... ¿Quién dijo que los tebeos no son cultura?”⁶⁵⁵.

Ni que decir tiene que para poder sumergir a los lectores en una época histórica tan concreta se necesita un trabajo previo de documentación que se acerque a la consecución de un “espíritu de época” para la serie. Una labor conjunta que ha sumado virtudes a la serie. Díaz Canales no escatima elogios a su *partenaire*:

el trabajo de Juanjo ha sido fantástico [...], se ha documentado muchísimo, ha visto películas, se ha comprado libros para retratar hasta las cosas más tontas... ¿Condiciona la historia? No, pero la enriquece muchísimo⁶⁵⁶.

Es consciente de que el gusto por el detalle y por el trabajo bien hecho de Guarnido le han llevado a él mismo a querer estar a su altura en los guiones. La obsesión por la documentación del dibujante ha permitido, pues, sacar lo mejor del dúo a la hora de ofrecer un producto redondo a los lectores. Como dice Guarnido:

⁶⁵² Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁶⁵³ Díaz Canales y Guarnido (2002:13)

⁶⁵⁴ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ González (2012:8)

Desde el principio fue: “venga, necesito fotos de coches de los años 50, necesito una mansión, pero tiene que ser de los años 50...”. Es decir, que no haya anacronismos, por supuesto, y de ahí vino el hecho de que se convirtiera en una cosa muchísimo más atada por todos los lados. Pero yo creo que eso también forma parte de lo que gusta de *Blacksad*⁶⁵⁷.

Afortunadamente para los autores, la documentación sobre la década de los cincuenta es abundante. Aparte de las propias películas de la época, hay todo un vasto material bibliográfico y de consulta en la red que tiene que ver con los Estados Unidos de aquel momento, un país que, “aunque para nosotros resulte mitológico, es bien real”⁶⁵⁸. En cierto sentido, el guionista viene a confirmar el axioma de que la cultura europea de posguerra –también la española, aunque el régimen insistiera en hacer de nuestro país la “reserva espiritual de Occidente”– es deudora del *American way of life* que trajeron consigo las tropas americanas al desembarcar con sus películas y su música (y, más adelante, con su televisión, e incluso con sus cómics).

Estados Unidos forjaría su imagen de superpotencia cultural, no tanto por centrarse en criterios de calidad como en su capacidad de relacionar producción y comercialización a gran escala⁶⁵⁹. Ser hijos (bastardos) de la cultura norteamericana condiciona que las aventuras de *Blacksad* puedan estar trufadas de referencias históricas o artísticas de la Norteamérica de los cincuenta⁶⁶⁰,

no tanto para que la gente las reconozca y sea un guiño al lector avisado, sino porque trabajar con retazos biográficos reales aporta verosimilitud a la trama, le da consistencia. Es como ligar la salsa en un guiso⁶⁶¹.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁵⁸ Entrevista personal con Juan Díaz Canales (17 de mayo de 2014).

⁶⁵⁹ Cfr. Veiga, Da Cal y Duarte (2006:163 y ss.). También ayudó que la concesión de créditos estuviera vinculada a la apertura de los mercados autóctonos a las películas producidas en Hollywood.

⁶⁶⁰ Conviene recordar aquí que el jurado del Premio Nacional de Cómic de 2014 reconocía en su fallo que *Blacksad* era un tebeo “cargado de referencias culturales”.

⁶⁶¹ Infame & Co (2014)

6.1. EE. UU. en los años cincuenta.

6.1.1. Breve cronología.

- 1947
 - Creación del Plan Marshall para la reconstrucción de Europa.
- 1948
 - Truman decide no incluir a España entre los países beneficiarios del Plan Marshall.
 - Inesperada victoria de Truman en las elecciones a la presidencia de EE.UU.
- 1949
 - Segundo mandato de Truman (1949-1953).
 - La URSS realiza con éxito su primera explosión atómica.
 - Nacimiento de la República Popular de China tras la victoria comunista en la guerra civil.
- 1950
 - El senador republicano Joseph “Joe” McCarthy lanza una campaña para descubrir un supuesto complot comunista dentro del Departamento de Estado norteamericano.
 - Guerra de Corea (1950-1953)
 - España recibe créditos y es reconocida por los Estados Unidos.
- 1951
 - El general Douglas McArthur es relevado de su cargo en la Guerra de Corea.

- 1952
 - Dwight David “Ike” Eisenhower es elegido presidente de los EE. UU.
- 1953
 - Primer mandato de Eisenhower (1953-1957).
 - Muerte de Iósif Stalin y elección de Nikita Serguéievich Jruschov como primer secretario del PCUS.
 - Ejecución del matrimonio Rosenberg dentro de la “Caza de Brujas”.
 - Firma del armisticio de Corea.
 - Acuerdos militares España-Estados Unidos para la instalación de bases norteamericanas en suelo español.
- 1954
 - La Corte Suprema declara el fin de la segregación racial en la escuela en la sentencia sobre el caso *Brown vs. Board of Education*.
 - El senado norteamericano censura la actuación de Joseph McCarthy.
 - Bill Haley and the Comets lanzan al mercado su “Rock Around the Clock”.
- 1955
 - Boicot de la comunidad afroamericana a los autobuses de Montgomery, Alabama.
 - España entra en la ONU
- 1956
 - *Federal Highway Act* para la creación de autopistas interestatales.
 - Los EE. UU. lanzan la bomba H sobre el atolón de Bikini.
 - Reelección de Eisenhower como presidente norteamericano.

- 1957
 - Segundo mandato de Eisenhower (1957-1961)
 - Envío de tropas federales a Little Rock para garantizar la integración escolar.
 - Lanzamiento por parte de la URSS del primer satélite artificial: el *Sputnik I*.
- 1958
 - Inicio del programa espacial tripulado de los EE. UU.
- 1959
 - Triunfo de la revolución en Cuba.
 - Visita de Jruschov a los EE. UU.
 - Eisenhower es recibido por Franco en Madrid.
- 1960
 - La URSS derriba un avión espía norteamericano U-2 en vuelo sobre territorio soviético.
 - John Fitzgerald Kennedy vence en las elecciones presidenciales a Richard Nixon.

Las aventuras (y desventuras) de John Blacksad transcurren en un país que durante la década de los años cincuenta del siglo XX vivió su papel de superpotencia del “mundo libre” bajo el gobierno de dos presidentes: el demócrata Harry S. Truman (1945-1953) y el republicano Dwight D. Eisenhower (1953-1961). El fin de la II Guerra Mundial y el mundo bipolar que quedó dibujado al final de la contienda condicionaron la vida de los norteamericanos de los años cincuenta de un modo que se muestra en las viñetas de la serie de Díaz Canales y Guarnido⁶⁶². La historia del país en estos años estaría marcada por la situación geopolítica internacional y por el propio desarrollo de la economía capitalista norteamericana.

⁶⁶² En todos los álbumes menos en el primero, del que ya se dijo que era difícil asignar con precisión a un lugar y una época.

En el primer apartado, la victoria de los aliados sobre Hitler no garantizó una paz duradera, sino que con demasiada celeridad surgieron las discrepancias entre la manera de ver el mundo de EE. UU., Reino Unido y Francia, y la de la Unión Soviética. Las visiones enfrentadas de capitalistas y comunistas terminarían por diseñar un mapa de Europa en el que un “telón de acero” –en expresión de Churchill– dividiría el continente en áreas de influencia de las dos superpotencias nacidas para regir los destinos de este mundo bipolar: EE. UU. y la URSS. Ambas eran víctimas del “síndrome de 1941”.

La Unión Soviética en junio de ese año y los EE. UU. en diciembre habían sufrido el ataque por sorpresa de Alemania contra su territorio. En el caso de Norteamérica, el ataque a Pearl Harbour en Hawái, conocido como “Día de la Infamia”, había acabado con el mito de la invulnerabilidad del territorio norteamericano. Se asentaba, pues, una de las ideas características del “corto siglo XX” – así denomina el historiador Eric Hobsbawn al período que abarca desde el comienzo de la I Guerra Mundial al colapso de la URSS (1914-1991)–: la idea de un conflicto que provocara un final apocalíptico de la especie humana, aderezada, por lo general, con teorías conspiratorias de todo tipo (que darían mucho de sí en la literatura, el cine y los tebeos)⁶⁶³.

El peso de esta idea y la capacidad real de autodestrucción conseguida a partir del desarrollo del armamento nuclear hicieron que se librara entre 1947 y 1991 una Guerra Fría entre las dos superpotencias. Con este término, que popularizaría el columnista Walter Lippman, se designó a un breve período histórico que se vivió en un estado de tensión permanente entre soviéticos y norteamericanos del que quedaba excluido el enfrentamiento armado directo. El filósofo y sociólogo francés, Raymond Aron sintetizó el concepto al hablar de una “guerra improbable, paz imposible”. El político belga Henri Spaak sería capaz de condensar esos años en una sola palabra: *miedo*⁶⁶⁴.

⁶⁶³ Hasta tal punto estaba arraigado el prejuicio conspiratorio que en el ámbito que nos ocupa parcialmente, la novela negra, se sucedían los consejos en contra de tramas construidas en torno a sociedades secretas. Así, el escritor S. S. Van Dine aconsejaba: “En una historia de detectives no caben las sociedades secretas, mafias, sectas, logias y demás.” y Chesterton advertía: “Evitad la Medusa Magenta y manteneos a más de mil kilómetros de distancia de la Sociedad Secreta Siberiana; no porque amenace vuestra vida, sino porque amenaza vuestra alma literaria” (Martín, 2015:261 y 273). Las sociedades secretas están detrás de algunas de las grandes series del cómic actual con creaciones destacadas como *Global Frequency* (2002-2004) de Warren Ellis o *Velvet* (2013-) de Ed Brubaker.

⁶⁶⁴ Cfr. Díez Espinosa *et al.* (1996:164). En 2004, los Faithless lo dejaban también claro en el estribillo de su canción “Mass Destruction” (a propósito de guerras más recientes): “Fear is a weapon of mass destruction”.

Aunque el estado permanente de miedo y paranoia flotara en el ambiente, igual de cierto es que los Estados Unidos salieron fortalecidos de la II Guerra Mundial y el gobierno de Eisenhower no vino a constituir sino la consolidación de la prosperidad. En 1955 el país, con solo el 6% de la población mundial (unos ciento cincuenta millones de habitantes), producía el 50% de los bienes mundiales; el dólar era la moneda de referencia en la economía y el PIB crecía de manera apreciable cada año (salvo en recesiones puntuales de los años 1953-1954 y 1957-1959). El economista Kenneth Galbraith definiría a la sociedad estadounidense como una “sociedad opulenta” (*affluent society*) dispuesta a entrar de lleno en la era del consumo de masas⁶⁶⁵. Los habitantes de EE. UU. dejaron atrás las crudas experiencias de la Gran Depresión y la II Guerra Mundial, vividas entre la frugalidad y el racionamiento. Los nuevos doctor Jekyll y Mr. Hyde conseguían como trabajadores una tasa de productividad del 2% anual entre 1945 y 1955 que les permitía lanzarse como consumidores a la compra del 75% de los automóviles y electrodomésticos fabricados en todo el planeta. En este mercado de masas, los norteamericanos abrazaron una serie de modas pasajeras que los llevaron a comprar objetos innecesarios compulsivamente⁶⁶⁶.

6.1.2. Escenarios, temas y personajes históricos en *Blacksad*.

Nunca sabremos por qué derroteros nos hubiera llevado la serie de *Blacksad* de haber seguido la senda marcada por aquella historia breve de Díaz Canales ampliada en *Un lugar entre las sombras*. Lo que sí sabemos es que el resto de volúmenes se vieron beneficiados, tanto en la ambientación como en la propia trama argumental, por la irrupción de los acontecimientos históricos en escenarios reconocibles de los EE. UU.

Dejaremos, pues, a un lado en este apartado al primer tomo de *Blacksad* y veremos hasta qué punto escenarios, temas tratados y apariciones de personajes históricos han perfilado el carácter único de unos álbumes que han hablado sobre los grandes problemas del sueño americano sin dejar de perder el trasfondo *noir* del que nacieron. A

⁶⁶⁵ Vid. Veiga, Da Cal y Duarte (2006:157 y ss.)

⁶⁶⁶ Heimann (2003)

fin de cuentas, como opina James Ellroy, “The social importance of *noir* is its grounding in the big themes of race, class, gender, and systemic corruption”⁶⁶⁷.

6.1.2.1. *Arctic-Nation. Racismo en los suburbs*

La segunda aventura de John Blacksad transcurre en la ficticia localidad de The Line, cuyo solo nombre remite ya a la tensión racial que condiciona la vida en el barrio. Miss Grey, la maestra que contrata a John para encontrar a su alumna desaparecida, resume así la historia de esta zona deprimida:

Las cosas han cambiado mucho por aquí. Este barrio era el sueño de todos los que lo fundamos. Pensábamos que después de la guerra íbamos a disfrutar por fin de una era de prosperidad. Nada más lejos de la realidad. Con el cierre de la fábrica de aviones llegó el paro y la delincuencia. El barrio se degradó aún más, convirtiéndose en lo que es ahora. Hoy por hoy, aquel sueño es más bien una pesadilla⁶⁶⁸.

Blacksad no abandona del todo en esta historieta el espacio urbano (tan querido por el género negro), pero sí se traslada a la periferia, a los *suburbs*. El término inglés podría traducirse por “barrio residencial”, sin el matiz negativo que tiene la palabra “suburbio” en nuestro idioma. La vida en los *suburbs* es un fenómeno típico de la sociedad norteamericana desde mediados del siglo XX y ha llevado a que, a día de hoy, dos tercios de la población del país viva en estos barrios.

La idea de una vida cercana a la naturaleza lejos de la gran ciudad no era nueva en Estados Unidos, en el fondo no dejaba de ser un intento más de revivir una nueva Arcadia. La trama de *Arctic-Nation*, con la revelación final del secreto de Jezabel, la viuda de Karup, hace ver que el barrio se fundó en torno a los años veinte y que desde entonces no ha dejado de degradarse. Por esa época, en efecto, proliferó en los Estados Unidos la construcción de *bungalows* para las clases acomodadas en zonas cercanas a las grandes ciudades. Díaz Canales construye la trama de este tomo a partir del pasado del barrio y de una situación de depresión económica que no se corresponde, como se ha visto, con la verdadera situación del país en los cincuenta, pero que es caldo de cultivo, cómo no, para

⁶⁶⁷ Ellroy y Penzler (2010:7)

⁶⁶⁸ Díaz Canales y Guarnido (2003:6)

que prenda la mecha del racismo en la comunidad. “L’histoire tourne autour d’un quartier, c’est-à-dire d’une société en miniature où la pourriture matérielle et spirituelle a généré une ambiance de violence latente”. Se reconoce, pues, en la historia de *Arctic-Nation* esa necesidad de hablar de toda la humanidad a partir de una pequeña comunidad cerrada que el propio autor retomaría años más tarde con José Luis Munuera en su proyecto en común de *Fraternity*.

Con todo, la vida de The Line responde, a su manera, no tanto a los barrios de comienzos de siglo, sino a la vida de los nuevos *suburbs* que comenzaron a surgir sin freno por todo el territorio estadounidense desde finales de la década de los cuarenta.

La fortaleza de la economía norteamericana alcanzaba también a las clases medias de un país entregado a la sociedad de consumo. Todos los aspectos de la vida del individuo se mercantilizaban con el consiguiente auge de una demanda de todo tipo de bienes y servicios.

Las pautas de consumo de los EE. UU. tras la II Guerra Mundial se basaban en tres puntos básicos:

- La separación espacial de las condiciones de vida de la población: lugar de trabajo por un lado, vivienda y ocio por otro.
- La multiplicación de las mercancías-tipo lanzadas al mercado.
- La diversificación de los mecanismos de financiación del consumo.

El ciudadano podía acceder al crédito sin demasiadas dificultades⁶⁶⁹.

La separación espacial entre trabajo y vivienda tuvo su reflejo en el sector inmobiliario con la construcción masiva de barrios residenciales a los que se desplazaron unos cuarenta millones de personas en las décadas siguientes, el mayor movimiento de población en la historia de los EE. UU. La consecuencia inmediata fue que para 1960 ya había más población viviendo en los *suburbs* que en las grandes ciudades que observaban cómo la pérdida de habitantes mermaba las arcas municipales y aumentaba el problema del racismo a sus barrios.

El origen de la fiebre de la vivienda en los *suburbs* hay que buscarlo precisamente en el estado de Nueva York, en la localidad de Hempstead, en Long Island, no demasiado lejos de Manhattan. Levittown, creado en 1947 por Abraham Levitt y sus dos hijos:

⁶⁶⁹ Díez Espinosa *et al.* (1996:29)

William y Alfred, fue el modelo para el resto de barrios residenciales. No lo fue tanto por ser el primero, sino porque sentó las bases de un modo de construcción por medio de materiales prefabricados que permitían una producción exagerada de viviendas –treinta al día en su época de máximo esplendor– a un coste relativamente bajo.

Los Levitt supieron aprovechar su momento y ofrecer a la clase media la posibilidad de cumplir el sueño de poseer una casa en propiedad: “*The suburban homebuyer is not buying a house, he’s buying a way of life*”⁶⁷⁰. Consiguieron levantar su negocio gracias a la conjunción de varios factores: la demanda de nuevas viviendas asociada al aumento de los matrimonios y al *baby boom* de posguerra; la prosperidad que convirtió a los ciudadanos en consumidores; y las facilidades para obtener hipotecas de los bancos (con unas cuotas mensuales más baratas que los propios alquileres)⁶⁷¹.

Si había un grupo deseoso de invertir sus ahorros en las viviendas de Levittown, este era el de los veteranos de la II Guerra Mundial. La *G.I. Bill*, ley aprobada en 1944, se preocupó de que los soldados se incorporaran a la vida civil con una serie de medidas entre las que se incluía ventajas en el acceso a créditos para crear negocios propios o para adquirir viviendas. También se les facilitaba la financiación en el caso de querer seguir estudios superiores, algo que hizo, por ejemplo, el escritor Kurt Vonnegut y que podría haber sido también la opción de Blacksad. De nuestro gato sabemos que es veterano de la II Guerra Mundial y que fue estudiante de Historia en la universidad aunque se le expulsara al final del primer curso. Sin embargo, la ficha del FBI incluida en la edición de coleccionista de *Alma roja* nos informa de que nuestro héroe abandonó las aulas antes del estallido del conflicto bélico a causa de su indisciplina.

Los *suburbs* prometían la felicidad a las familias norteamericanas de posguerra. Los hogares eran el espacio privilegiado de convivencia para hombres y mujeres pertenecientes a los nuevos tiempos. La realidad se encargó de que las cosas fueran bien diferentes y de que se cernieran las primeras sombras sobre el papel de la mujer. Lejos de mantener su independencia y los puestos de trabajo obtenidos en tiempo de guerra, las mujeres se vieron recluidas en sus casas de los barrios residenciales para cumplir su papel de abnegadas esposas y de madres del *baby boom*; un papel que, como mucho, les permitía acceder a algún trabajo a tiempo parcial con el que completar los ingresos del *pater familias*. La presión social en torno a la función de madre y educadora de los hijos

⁶⁷⁰ En palabras de William Levitt. Carosso (2012:59)

⁶⁷¹ *Ibid.*, p.60

de la mujer fue enorme y libros de referencia en la época como el *Common Sense Book of Baby and Child Care*, publicado por el profesor Spock en 1946, se cuidaban de mantener en pie el armazón de la idea de la maternidad como único medio de alcanzar la completud para las mujeres⁶⁷².

La revista para mujeres *McCall's* daba un giro en 1954 y lanzaba el lema de “*togetherness*” (la “unión”) para hablar de su nuevo público lector, la familia norteamericana que compartía su vida en excursiones en coche y en fines de semana de barbacoa en el patio trasero.

No obstante, el estilo de vida del *suburb*, ordenado y predeterminado, pronto generó una extendida sensación de aburrimiento que llevó a Henry Miller a describirlo como “una pesadilla con aire acondicionado”⁶⁷³.

El *suburb* era el lugar en el que la diferencia de clases desaparecía, aunque fuera como consecuencia de una homogeneidad forzosa a raíz del urbanismo. Asimismo, el barrio residencial era un lugar tranquilo y seguro en el que no hubo resquicios para el conflicto racial como el que se vive en *Arctic-Nation*. La práctica totalidad de los habitantes del *suburb* eran de raza blanca, apartados de las zonas interraciales del campo y de la ciudad. Las ciudades sufrieron las consecuencias del fin de la economía de guerra y con la salida de la clase media blanca hacia las zonas residenciales de las afueras se produjo una apropiación de parte del espacio urbano por parte de las minorías étnicas, de modo que, en palabras del escritor Philip Roth, la ciudad de Nueva York pasó a ser “a black urban core surrounded by a White suburban periphery”⁶⁷⁴.

La única explicación posible a por qué los barrios residenciales que rodeaban las grandes ciudades estaban habitados por blancos es sencilla: el racismo. Vendedores como los Levitt se encargaron de que sus compradores fueran gente “*acceptable*” (léase “blancos”) e incluso prohibían por contrato el alquiler de sus viviendas a inquilinos negros. Asimismo, fue frecuente el “*redlining*”. Tanto los bancos como la Federal Housing Administration, agencia gubernamental responsable de respaldar los créditos hipotecarios, se encargaban de denegar sistemáticamente los créditos que pudieran contribuir a la coexistencia de blancos y negros en los mismos entornos. Y, aunque se intentara poner fin a esta práctica en el organismo estatal, siempre se conseguía crear un

⁶⁷² Cfr. Ayers (2009:712 y ss.)

⁶⁷³ Veiga, Da Cal y Duarte (2006:61)

⁶⁷⁴ Citado en Carosso (2012:66)

nuevo *suburb* en el que se evitara la presencia de “*inharmonious racial or national groups*”⁶⁷⁵.

Arctic-Nation, el segundo álbum de *Blacksad*, acertó de pleno al meter el dedo en la llaga del racismo, por donde se desangraba la sociedad norteamericana de mediados de los cincuenta. El gran acierto de Díaz Canales y Guarnido estuvo en el modo de trasladar el problema a un cómic antropomorfo. Supieron alejarse de los cantos de sirena de una obra de tanto peso como el *Maus* de Spiegelman, cuyo ejemplo hubiera obligado a asociar a unas determinadas especies animales con determinadas razas o nacionalidades⁶⁷⁶. A la larga esto hubiera limitado el desarrollo de la serie, habiendo reducido la gran variedad de animales presentes en sus viñetas.

La solución al final fue más sencilla. En lugar de fijarnos en las especies animales, lo hicimos en el color de la piel. Exactamente lo mismo que pasa en la vida real, en la que algunos seres humanos cuya estupidez no tiene límites, juzgan a sus semejantes por la aleatoria circunstancia de tener una tonalidad diferente⁶⁷⁷.

No existe un ejemplo más extremo que el de las dos hermanas, Dinah y Jezabel, de *Arctic-Nation*. La revelación de que

the two differently-hued and very differently-circumstanced young women are twin sisters shows colour to be a social illusion, something that people act out on each other rather than something they are by nature. [...] The different social positions-and ultimately different fates-of the differently-coloured twin sisters makes extremely explicit the injustice of the racial divisions imposed⁶⁷⁸.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁷⁶ Aunque Díaz Canales admite que la elección de Spiegelman de mezclar en *Maus* religión (judíos representados como ratones), política (los nazis como gatos) y nacionalidad (los polacos como cerdos), lejos de lastrar la obra, la encumbra a obra maestra. Cfr. Boix (2011)

⁶⁷⁷ Infame & Co (2014)

⁶⁷⁸ Hanley (2012:393). “La clasificación racial, el lugar donde es ubicado cada individuo, es una construcción cultural arbitraria sin fundamento científico alguno. [...] En EE. UU. la clasificación racial se adjudica por el sistema llamado *Hipofiliación*. Hipofiliación significa situar a los hijos de las parejas mixtas en el grupo minoritario, sin que se tenga en cuenta para nada la realidad genética del individuo que es del 50% de ambas razas. En la sociedad americana un individuo adquiere la identidad racial en el momento del nacimiento; así, el hijo de una pareja blanco-negra, es automáticamente considerado como negro. En algunos Estados esto llega al paroxismo. [...] El Estado de Luisiana declara legalmente negra a una persona que tenga al menos un treintaidosavo de sangre negra. En otros casos la situación varía según el organismo encargado de la clasificación. Para ser considerado “nativo americano”, o sea, indio, basta tener un antepasado nativo entre ocho o entre cuatro abuelos, según sea el organismo que extiende el certificado. [...] Este tipo de clasificaciones está sustentado, aunque no se diga explícitamente, en la falsa noción de la raza pura, aquellos individuos que poseen todas las características y solo las características propias de su raza (algo que como sabemos no existe), sin estar contaminados con una sola gota de sangre de otra raza” (Aguilar Jiménez (2000:37)).

Los animales árticos de pelaje blanco asumen el rol racista en *Arctic-Nation* y a ellos se enfrenta nuestro detective negro. La importancia del color de la piel de nuestro héroe no fue buscada y no cobró protagonismo hasta el proceso de creación de esta trama. Para ser precisos, John Blacksad no es completamente negro. Su morro blanco lo deja en una posición incómoda: la del mestizo que no es aceptado por ninguna comunidad. Así, John está lejos de despertar las simpatías de los miembros de *Arctic-Nation*, pero no le va mucho mejor con el grupo de los *Black Claws*. Será que, como le reprocha Dinah:

“Usted viene de la gran ciudad y por eso no entiende nada. Aquí estamos los jodidos y los que nos joden. Vivimos en un estado de guerra latente. Una guerra en la que, hoy por hoy, la gente de color llevamos todas las de perder”⁶⁷⁹.

El primer bando, los *Arctic-Nation*, remite directamente a la organización de extrema derecha del Ku Klux Klan. Fundada al final de la Guerra de Secesión del siglo XIX, la sociedad sobrevivió con altibajos en los estados sureños. Resucitó en los años veinte y se mantuvo activa durante la lucha afroamericana por los derechos civiles de los cincuenta y sesenta. Desde entonces, el repudio social hace que se mantenga oculta y disgregada en grupúsculos radicales. En el momento histórico en el que se narran los acontecimientos de *Arctic-Nation*, la organización defendía con fuerza el “*southern way of life*” con la ayuda de nuevos grupos racistas entre los que destacaba el *White Citizens’ Council*⁶⁸⁰. Jezabel, la esposa de Karup, se encarga en el álbum de recordar a su marido cuáles son los valores que representa: “Me necesitas para mantener tu imagen de hombre recto y marido ejemplar. Un auténtico *wasp*”⁶⁸¹.

Enfrente de los blancos racistas empezaba a cobrar vida un movimiento en pro de los derechos sociales que dio sus primeros pasos (a la postre, decisivos) por la vía judicial. En el tebeo aparecen los *Black Claws*, “una especie de Panteras Negras”⁶⁸², en una de las pocas licencias anacrónicas que se permite la serie. El Partido Pantera Negra se fundó en 1966 en California, recogiendo las ideas que había intentado infundir Malcolm X en su Organización de la Unidad Afroamericana, disuelta en 1965 tras el asesinato del líder negro.

⁶⁷⁹ Díaz Canales y Guarnido (2003:15).

⁶⁸⁰ Vid. Ayers (2009:740 y ss.)

⁶⁸¹ Díaz Canales y Guarnido, *Ibíd.*, p.32. *WASP* (que coincide con la palabra para “avispa” en inglés) es el acrónimo de *White Anglo-Saxon Protestant*, el vivo retrato del blanco racista estadounidense.

⁶⁸² En palabras de Díaz Canales. *Infame & Co* (2014). El nombre puede traducirse por “Garras Negras”.

El objetivo de la organización era

to organize self defense units among our people and the Ku Klux Klan will then receive a taste of its own medicine. The day of turning the other cheek to those brute beasts is over⁶⁸³.

A pesar del loable intento de mejorar las condiciones de vida de la comunidad negra de EE. UU., la persecución por parte del FBI desde 1969 condujo a la disolución de una asociación que no rechazaba el uso de la violencia y que venía a ser el reverso oscuro de una lucha más que justificada por la igualdad de derechos entre blancos y negros en el país.

Aún quedaba mucho camino por recorrer y el comienzo del episodio no ahorra al lector el trago amargo de observar en toda su crudeza el concepto de justicia de los *Arctic-Nation* con el cadáver de un negro linchado a la vista de todos los habitantes del barrio. Podría haberse tratado de otra licencia histórica de Díaz Canales, pero los datos de los historiadores vienen esta vez en su auxilio. El linchamiento de negros fue una práctica frecuente (en su mayoría en los estados sureños, no a las afueras de Nueva York) hasta la década de los cincuenta con un número de víctimas estimado en torno a las cuatro mil personas⁶⁸⁴.

La eclosión del movimiento por los derechos civiles en los años cincuenta del pasado siglo era la consecuencia lógica de las reivindicaciones nacidas a raíz de la participación de tropas afroamericanas en la II Guerra Mundial en busca de la “*double V*”, la doble victoria: frente al fascismo en Europa, frente al racismo en casa⁶⁸⁵.

El presidente Truman, a la vista del aumento de las agresiones ultraconservadoras a los excombatientes de color en los años inmediatamente posteriores a la guerra, creó el Comité de los Derechos Civiles, destinado en un principio a implantar medidas antidiscriminatorias en las fuerzas armadas. Aquella decisión política sirvió además para allanar el camino de la reelección presidencial y de la mayoría demócrata en las elecciones de 1948. Sin embargo, los verdaderos logros sociales en cuanto a derechos civiles se producirían bajo el mandato de Eisenhower, un presidente republicano, conservador y opuesto a la “*forced integration*” de las razas del país. A pesar de ello, el

⁶⁸³ Telegrama de Malcolm X a Luther King. Disponible en <http://www.malcolm-x.org/docs/tel_mart.htm>. [Consulta: 21 de febrero de 2014]. Nótese el carácter de *brute beasts* de los miembros del Ku Kux Klan.

⁶⁸⁴ Cfr. Allen (2015)

⁶⁸⁵ Vid. Leffler y Westad (2010:433 y ss.)

presidente había dejado dicho: “I’m conservative when it comes to money, but liberal when it comes to human beings”⁶⁸⁶.

El presidente supo jugar sus bazas a favor de los derechos civiles al designar en 1953 como jefe de la Corte Suprema de los EE. UU. al gobernador de California, Earl Warren (mucho más liberal que Eisenhower en cuestiones sociales). Los juristas de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) impulsaron las demandas judiciales que pondrían fin al “*separate but equal*” de la doctrina de *Plessy vs. Ferguson*— más conocidas como las *Jim Crow Laws*⁶⁸⁷—. Warren, por su parte, influyó en que se dictaran sentencias por unanimidad que dejaban claro en el sur del país que la era de la segregación había concluido.

En mayo de 1954, la Corte Suprema, en sentencia redactada por el propio Warren, resolvía el caso *Brown vs. Board of Education of Topeka*. El fallo aclaraba que las “*separate educational facilities are inherently unequal*”⁶⁸⁸, de modo que las escuelas públicas debían crear planes de estudio no segregados para su alumnado. Como era de suponer, el rechazo frontal sureño a este fallo dio paso a situaciones de violencia que culminaron con los sucesos de Little Rock en 1957 en los que el gobernador de Arkansas, Orval Faubus, desafió al gobierno federal al impedir con fuerzas de la Guardia Nacional que estudiantes negros pudieran asistir a sus clases en un instituto de secundaria. El presidente Eisenhower tuvo que tomar partido, poner a la Guardia Nacional bajo jurisdicción federal y enviar tropas aerotransportadas para garantizar el derecho a la educación de los nueve estudiantes⁶⁸⁹. Al final de *Arctic-Nation* Blacksad agradece a Miss Grey sus esfuerzos por educar sin odio a una nueva generación de niños entre los que está la niña Keyleigh, rescatada por John y Weekly, que juega alegre a tirarse bolas de nieve con una pequeña cebra. Por desgracia, las viñetas de Guarnido no se ajustan del todo a la realidad de un país en el que en 1961 solo el 7% de los estudiantes negros del sur asistían a centros de educación integrados.

La de la integración escolar era solo una de entre las muchas pequeñas batallas diarias de la comunidad negra en el sur de EE. UU.

⁶⁸⁶ Ayers (2009:735)

⁶⁸⁷ El nombre procedía de la canción “Jump Jim Crow” popularizada por el actor de *minstrel* Thomas D. Rice. Su fama hizo que “Jim Crow” pasase a designar peyorativamente a las personas de raza negra.

⁶⁸⁸ Ayers, *Ibíd.*, p. 742.

⁶⁸⁹ Veiga, Da Cal y Duarte (2006:159-160).

Nothing is quite as humiliating, so murderously angering, as to know that because you are black you may have to walk a half mile farther than whites to urinate; that because you are black you have to receive your food through a window in the back of a restaurant or sit in a garbage-littered yard⁶⁹⁰.

Situaciones vergonzosas se repetían a lo largo y ancho del país. En poblaciones como Montgomery, en el estado de Alabama, los negros pagaban el autobús en la parte delantera, se bajaban y entraban al vehículo a la “colored section” por la puerta trasera en donde podían sentarse siempre que no tuvieran que ceder el asiento a los blancos cuando la sección delantera se llenaba. En diciembre de 1955, Rosa Parks, negra de 42 años y miembro del NCAAP, hizo lo que nadie esperaba: se negó a ceder su asiento a un blanco. Un acto de resistencia que prendió la llama hacia un movimiento pacífico liderado por el joven reverendo bautista Martin Luther King Jr. quien se convertiría a nivel nacional en la cara visible de la lucha por los derechos civiles hasta su asesinato en Memphis en 1968. Inspirado por el movimiento de la no-violencia de Gandhi decidió emprender un boicot a los autobuses urbanos de Montgomery. Trescientos ochenta y un días después la medida concluía con una situación cercana a la bancarrota del sistema público de transportes y con la derogación de la ley que permitía la segregación en el transporte público. Victoria simbólica que demostraba el poder que emanaba de una acción colectiva y la posibilidad real de un cambio social⁶⁹¹.

La realidad de la segregación se asoma a las páginas de *Arctic-Nation* y también a las de *El infierno, el silencio*. En la historia, Hannah espera la llegada del tranvía y cuando entra, pasa a la parte trasera donde se encuentra con su marido Sebastian que acaba por dejarla abandonada en medio del tranvía tras una discusión (por motivos que quedaran mejor explicados al final del álbum). Hannah se queda llorando en medio del pasillo mientras los pasajeros “blancos” de la parte delantera contemplan la escena entre la curiosidad y el desdén⁶⁹².

El racismo estaba vigente, pues, en la sociedad norteamericana de los años cincuenta y aparece de nuevo en las páginas de *Amarillo*⁶⁹³. En ellas, Blacksad y Beato hacen autoestop para intentar llegar a Denver donde está el circo Sunflower en el que se

⁶⁹⁰ Ayers, *ibíd.* Testimonio anónimo de un ciudadano afroamericano.

⁶⁹¹ No debería despreciarse el papel de la economía en la movilización negra de esta década. “Las recesiones de 1953-54 y 1957-59 significaron para este sector [la población negra] una elevación muy considerable de los índices de desempleo: en 1954 pasó del 4,5% al 9,9% y en 1958 llegó al 12,6%”, en Díez Espinosa *et al.* (1996:336).

⁶⁹² Díaz Canales y Guarnido (2010:14 y 15)

⁶⁹³ Díaz Canales y Guarnido (2013:23,27 y 28)

oculta Chad. Tienen suerte y les para una camioneta en la que viaja un loro racista al que John propinará un puñetazo por sus continuos comentarios despectivos hacia los negros. El loro, de plumaje rojo, es el representante en el tebeo de los *rednecks*, palabra que designaba a los agricultores del interior del país, utilizada hoy en día de forma despectiva hacia los blancos conservadores sureños⁶⁹⁴.

Juanjo Guarnido explica qué movió a los autores a retomar el tema en el último volumen de la serie.

Blacksad est un personnage noir, et l'Amérique des années cinquante est loin d'être égalitaire niveau droits civiques. Si ça ne pose pas de soucis particuliers lorsqu'il est dans une grande ville comme New York, le racisme reste très présent dans les États du Middle West⁶⁹⁵.

6.1.2.2. *Alma roja. Guerra Fría en la Gran Manzana*

En el tercer volumen de la serie contemplábamos por fin en todo su esplendor a la ciudad de Nueva York, la real, no esa “especie de” del primer tomo. Aún así, la historia no tenía lugar exclusivamente en la Gran Manzana.

John cumplía la promesa hecha al final de *Arctic-Nation* y llevaba las cenizas de la urraca Cotten a Las Vegas, la ciudad de Nevada, capital mundial del entretenimiento. Y allí se quedaba durante un tiempo como matón a sueldo de la tortuga Hewitt Mandeline, en una ciudad que vivía sus días de gloria desde que se legalizara el juego en 1931 y desde que, en la década siguiente, la mafia de la costa este apostara por la construcción

⁶⁹⁴ El origen del vocablo está en el trabajo constante de los agricultores pobres en el campo. Su exposición al sol dejaba al final de la jornada sus cuellos enrojecidos (de ahí *red neck* “cuello rojo”).

⁶⁹⁵ Giner (2013:55). Díaz Canales apunta en la misma entrevista: “Je suis très attaché au thème de la coexistence entre les Hommes, et j'aime réfléchir à ce sujet dans *Blacksad*. Je l'ai également abordé dans le diptyque *Fraternity*”. Una ojeada a los periódicos basta para comprobar que el problema racial aún no ha sido superado en el país sesenta años después: http://internacional.elpais.com/internacional/2015/03/05/actualidad/1425519503_145076.html.

allí de grandes hoteles con casinos. A finales de los cincuenta, la década en que transcurre *Blacksad*, todavía viviría una nueva inyección económica procedente de todos los inversores norteamericanos que tuvieron que abandonar sus negocios en Cuba a la caída del régimen de Batista.

El otro lugar alejado de Nueva York que aparece en el álbum eran las cataratas del Niágara, donde Blacksad está citado con Alma Mayer para una escapada romántica a la que no acudirá por estar retenido por el senador Gallo. La escena es importante y está impregnada de un cierto patetismo ya que Alma sostiene un periódico en el que se anuncia el suicidio de su amigo Otto Lieber tras las acusaciones de su antiguo estudiante, John Blacksad. Traición intelectual y también sentimental. Alma le había confesado, entre bromas y veras, que seguía comprometida con Gotfield porque le había prometido una romántica luna de miel en las cataratas del Niágara. En efecto, las cataratas, frontera entre EE. UU. y Canadá, eran una atracción turística de primer orden y uno de los lugares preferidos por los norteamericanos para pasar su luna de miel. El estreno de *Niágara* en 1953, protagonizada por Marilyn Monroe, no hizo sino multiplicar el número de visitantes.

Pero volvamos a casa con John Blacksad. Poco imaginaban los indios lenape cuando vendieron la isla de Manhattan a los holandeses de Nueva Amsterdam en 1626 que algún día su isla albergaría una de las urbes más importantes del mundo. Rebautizada por los ingleses como Nueva York tras la conquista inglesa de 1664, la ciudad crecería a orillas del río Hudson por su valor como puerto comercial y por los movimientos políticos durante la Guerra de Independencia (en la que llegó a ser capital del país) y la Guerra de Secesión (con la ciudad como núcleo duro del movimiento abolicionista norteamericano). La ciudad que nunca duerme se convirtió en la ciudad más poblada de EE. UU. en 1835, por delante de Filadelfia, y ya en el siglo XX, tomó el relevo de Londres en 1948 como la ciudad con más habitantes de todo el orbe. Hoy son casi veinte millones de neoyorquinos, pero en el censo de 1950 alcanzaban la nada despreciable cifra de 7.891.957⁶⁹⁶. No obstante, la importancia de la urbe no radicaba tanto en sus residentes como en su papel de capital mundial en tres ámbitos tan definitorios como la política (como sede de la Organización de las Naciones Unidas con edificio propio inaugurado en 1952), la

⁶⁹⁶ United States Census Bureau. Disponibles en <http://www.census.gov/history/www/through_the_decades/fast_facts/1950_fast_facts.html>. [Consulta: 10 de mayo de 2014].

economía (con el mercado de referencia para el resto de países capitalistas en la bolsa de Wall Street) y el arte (en detrimento de la capital francesa).

El guionista, Díaz Canales, quiso darle al país y a la ciudad el protagonismo que merecían en esta tercera entrega de la serie, quizás la más plagada de referencias históricas.

Me interesaba mucho mostrar cómo, para lo bueno y para lo malo, Estados Unidos cogió el relevo de Europa. [...] También es interesante ver cómo Nueva York desplazó a París como centro de la cultura mundial. Cómo llegaron los expresionistas alemanes y su influencia en el expresionismo abstracto que es la corriente artística de esa época. Todo esto me parecía muy interesante y digno de recordar, porque muchas veces no nos fijamos en ciertos detalles ni en cómo estos modelan realmente la historia⁶⁹⁷.

La ciudad aparece en las viñetas de *Alma roja*. Ya lo había hecho como silueta al fondo en *Arctic-Nation* y reaparecerá en las páginas finales de *Amarillo* con la estampa icónica de sus dos rascacielos más conocidos: el Empire State Building y el edificio Chrysler⁶⁹⁸, desde el que García Lorca lanzaría su “Grito hacia Roma”⁶⁹⁹ en *Poeta en Nueva York*. La ciudad que vio Lorca al comienzo de la Gran Depresión estaba marcada por “dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia”⁷⁰⁰.

El Nueva York elegido para este álbum se escapa un tanto de este juicio pesimista del escritor granadino que sí rezumaba *Un lugar entre las sombras*. En las viñetas se ve la luz de Central Park⁷⁰¹ o la noche serena de los barrios de clase media, aunque también hay sitio para los barrios pobres a los que regresa Otto Lieber para ver las ruinas de la obra social de su padre o para lugares más sordidos como los muelles del puerto que le hacen recordar a Blacksad a las películas.

Quizás ahí esté la clave. No es necesario haber visitado Nueva York para tener una imagen viva en nuestra memoria de la ciudad. Es casi imposible no haber

⁶⁹⁷ Infame & Co (2014)

⁶⁹⁸ Fruto ambos de la frenética carrera por conseguir los edificios más altos del mundo en el Nueva York de finales de los años veinte. De hecho, en la competición estuvo también involucrada la rivalidad de los fabricantes automovilísticos Chrysler y General Motors. John J. Raskob, ejecutivo de esta última empresa, fue el creador del consorcio que permitió construir el Empire State.

⁶⁹⁹ Por más que el poema proclamara que el grito se lanzaba desde “la torre del Chrysler Building”, el edificio no abrió sus puertas hasta el 27 de mayo de 1930, mientras que el poeta abandonó la ciudad el 4 de marzo de ese mismo año.

⁷⁰⁰ Conferencia del 16 de diciembre de 1932 en el Hotel Ritz de Barcelona.

⁷⁰¹ Pulmón verde de la ciudad. 341 hectáreas de parque público, el más visitado de EE. UU. desde que se finalizara su diseño en 1873.

contemplado sus calles en las pantallas de cine o haber vivido una persecución policial en alguna de las series de televisión que la tienen como escenario de fondo. La lista, tanto de películas como de series, sería interminable. Baste decir que la historia de cine no sería la misma sin el Nueva York retratado en los filmes de Woody Allen, Martin Scorsese o Spike Lee, sin la secuencia de King Kong encaramado al Empire State o sin Audrey Hepburn frente a *Tiffany's*. Y dentro del género negro más clásico habría que mencionar *La ciudad desnuda* (1948), un interesante film rodado en exteriores en las calles de la Gran Manzana y uno de los primeros en sentar las bases de un subgénero adoptado con fortuna en cine y series de televisión: el *police procedural*, el retrato del día a día del trabajo policial.

La industria del cine y de la televisión aporta mucho dinero a la ciudad y aún más desde que el turismo demanda visitar los lugares donde se han rodado sus series favoritas⁷⁰². El poso dejado por las imágenes en nuestra conformación mental de un universo *noir* no se puede ignorar, por más que el prototipo de detective que más se acerca a John Blacksad sea el *hard-boiled* de Sam Spade o Philip Marlowe, investigadores privados que trabajan en la costa oeste norteamericana.

Pero existe otro medio de comunicación de masas que tiene algo que decir sobre nuestra visión de Nueva York: la historieta. En su prensa es donde nació a fines del XIX el “chico amarillo” que vivía en un imaginario Hogan’s Alley, trasunto de las zonas populares deprimidas del Nueva York de fin de siglo.

La Gran Manzana es asimismo una vieja conocida de los amantes de los tebeos de superhéroes. Los lectores de Batman reconocen rápidamente los callejones sombríos de ese trasunto de Nueva York que es la ciudad de Gotham y tenemos que agradecer a Stan Lee la creación del joven Peter Parker, héroe atribulado en las calles de la gran urbe. Es *Spider-Man* quien mejor resume la especial relación que se establece entre un héroe urbano, como el propio Blacksad, y la ciudad de los rascacielos.

You can't say 'I love New York.' Tourists can love New York. Me? Who grew up here? Who's lived here my whole life, who's crawled over every stone and swung off every cornice . . . I am New York. It's in me, in my blood, like a disease . . . you know, like a blood disease but a good one, like a happy . . . cancer . . . So clearly I was not bitten by a radioactive poet. But you get

⁷⁰² Buena prueba de este interés es la publicación en español para responder a este tipo de turistas de FERNÁNDEZ LARRECHI, Aloña (2014), *Nueva York en serie*, Alcalá de Henares, Léeme libros.

what I'm saying. When you're part of a greater whole . . . when you're . . . enmeshed . . . you know when something's coming⁷⁰³.

Una ciudad como Nueva York se resiste a ser mero escenario de cartón piedra. Los personajes están *enmeshed* (“inmersos”) en ella y se identifican con ella. Algo que ocurre sin tener por qué fijarnos a qué género pertenece el tebeo que vayamos a leer. Will Eisner, padre (discutible) de la corriente triunfante de la novela gráfica en el noveno arte, dedicó gran parte de su obra a dibujar la vida en la ciudad. Su primera “*graphic novel*”, *Contrato con Dios*, de 1978, se transformaría con el paso de los años en una trilogía (al sumarse *Ansia de vivir* y *La avenida Dropsie*) en la que se narran la vida en la ciudad de las comunidades de inmigrantes (principalmente judíos) en la Gran Manzana desde comienzos del siglo XX.

La ciudad de los rascacielos ha extendido su hechizo a autores de tebeos de todos los puntos del planeta con independencia del momento histórico en el que nos trasladáramos a ella. La lista sería inabarcable. Dentro del género negro, sin ir más lejos, hay sitio en ella para el Nueva York de 1939 de la historia (fantástica) de ajuste de cuentas de *Las serpientes ciegas* por la que sus autores, Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí recibieron el Premio Nacional de Cómic de 2009; para la ciudad elegante de los sesenta del primer volumen del *Parker* de Darwyn Cooke; o para la peligrosa y decadente de los ochenta, retratada por autores europeos como Jacques Tardi y Ralf König o por el japonés Jiro Taniguchi en su *Benkei in New York*.

Con todo, el Nueva York de tebeo más cercano a *Blacksad*, en lo sentimental, que no en el plano plástico, es el de *Alack Sinner*, la serie de Sampayo y Muñoz que inspiraba abiertamente el *Blacksad* primitivo de Díaz Canales.

Es interesante valorar la elección de la ciudad norteamericana por dos autores argentinos de izquierdas en plenos años setenta. Otros maestros de la historieta del Cono Sur, como eran el argentino Carlos Trillo y el uruguayo Alberto Breccia, habían iniciado en 1974 *Un tal Danieri*, adaptando las pautas formales del género negro a la realidad argentina del barrio de Mataderos en el que no había cabida para un detective privado,

⁷⁰³ WHEDON, Joss y CASSADAY, John (2008), *Giant Size Astonishing X-Men*, Nueva York, Marvel, núm. 1, p. 1-2. Para la especial relación entre los superhéroes de Marvel y la ciudad cfr. BAINBRIDGE, Jason, “‘I’m New York’- Spider-Man, New York City and the Marvel Universe” en Ahrens y Meteling (2010:163-179). Dos ejemplos recientes en los que Nueva York es una protagonista más de la historia son la renovada serie del *Caballero Luna* (con un fantástico primer arco argumental de Warren Ellis en *De entre los muertos* (2014)) o la nueva etapa, a partir de 2012, de *Ojo de Halcón*, dibujada por David Aja, ganador de varios Eisner por este trabajo (en el que también participa en algún número Javier Pulido).

profesión desconocida en la Argentina, y sí para un comisario retirado⁷⁰⁴. Muñoz y Sampayo respondían en *Totem* por qué su opción personal fue la de un detective estadounidense:

Somos sudamericanos [...] y podemos afirmar que los yanquis no pasan desapercibidos en nuestras tierras. Los que andan por allí no son turistas; son hombres de negocios [...] Y eso lo sabíamos. Como también sabíamos que Estados Unidos es una inmensa sociedad clasista. Habíamos visto muchas de sus películas, escuchado su música, leído su literatura. Todo lo cual nos llevó a convertir a Alack Sinner en el portador de nuestro deseo de hacer una biopsia de ese fenómeno imposible de ignorar llamado USA⁷⁰⁵.

Sea como fuere, el hecho es que detectives y criminales deambulan en las historietas por las calles de Nueva York, encerrados en el entramado reticular de Manhattan que recuerda a la disposición de las viñetas en la página. Al fin y al cabo, a decir de Jens Balzer, es el espacio urbano el elemento definidor del medio:

What makes a comic a comic? Comics differ from pre-modern pictorial narratives or *Bildergeschichten* in their modernity, meaning their urbanity. Comics are in a league apart from the contemplative, frozen gaze of landscape paintings in classical central perspective. They demand the distracted gaze of the *flâneur* in the city. Constantly in motion, they set writing in verticals and decentralize the image. Their distraction is the mirror image of the endless restlessness confronting the gaze in modern cities. Comics are part of an aesthetics that can consume the image of the “whole” only in its disharmony⁷⁰⁶.

Pero, además de por la irrupción de Nueva York, *Alma roja* es un episodio especialmente señalado por la trama política y de espionaje que se muestra en sus páginas.

Los cincuenta fueron años de miedo, paranoia nuclear y desconfianza ante el fantasma del comunismo. Eran también los primeros años de la Guerra Fría y la doctrina de la contención, lanzada por el diplomático George F. Kennan en 1947, trazaría las líneas de la política exterior estadounidense hasta la llegada al poder de Kennedy. La idea principal era la de oponer una resistencia total a la amenaza comunista que significaba la URSS y su órbita de influencia. Tiempos propicios, pues, para que la desconfianza se instalara en toda la sociedad norteamericana.

Comenzaron a oírse voces en contra de cualquier actividad sospechosa de izquierdismo, aunque el *American Communist Party* tenía una escasa importancia y un

⁷⁰⁴ Scolari (1999:332)

⁷⁰⁵ “Muñoz y Sampayo” (1977), en *Totem*, núm. 3, noviembre de 1977, p.18.

⁷⁰⁶ BALZER, Jens, ““Hully Gee, I’m a Hieroglyphe”. Mobilizing the Gaze and the Invention of Comics in New York City”, en Ahrens y Meteling (2010:30-31).

bajo número de militantes⁷⁰⁷. En ese estado de las cosas, al presidente Truman, demócrata, no le quedó más remedio que crear, bajo presión republicana, el *Federal Loyalty-Security Program*, una herramienta de purga que acabó, ya en la presidencia de Eisenhower, con los puestos de trabajo de 1.456 trabajadores federales por acusaciones (alcoholismo u homosexualidad, por ejemplo) que nada tenían que ver con el comunismo.

Del mismo modo, los republicanos consiguieron revivir el *House Un-American Activities Committee* (HUAC) creado en los años treinta para vigilar la propaganda nazi en los EE. UU. En 1947 comenzaban sus días de gloria con el inicio de su investigación sobre la industria del cine que sentó en el banquillo a guionistas y directores de películas “pro-comunistas”. Ellos fueron los “Diez de Hollywood” y sus detenciones dieron el pistoletazo de salida a una época oscura en la que proliferaron las listas negras en la meca del cine y en el mundo del espectáculo en general⁷⁰⁸. Los intelectuales, tanto en la literatura como en el arte, tuvieron que “escoger un bando”⁷⁰⁹.

Era terreno abonado para que en 1950 el senador Joseph R. McCarthy asegurara en una conferencia: “I have here in my hand a list of 205 Communists that were made known to the secretary of state and who are still working and shaping the policy of the State Department”⁷¹⁰. Los medios de comunicación reprodujeron su mensaje. El enemigo estaba en casa. Era el inicio del “macarthismo” y su “caza de brujas”. El virus se había inoculado en la sociedad estadounidense y sobreviviría incluso al propio personaje. Solo con la inclusión de Dalton Trumbo, uno de los Diez de Hollywood, en los títulos de crédito de *Espartaco* en 1960, pudieron darse por terminadas las listas negras⁷¹¹.

Sin embargo, a comienzos de los cincuenta la trayectoria del bronco McCarthy parecía imparable. Aunque nadie se lo tomara demasiado en serio dentro de sus propias filas, se dio la paradoja de que se le dejó alcanzar cotas de poder, bien porque nadie se atreviera a enfrentarse al personaje mediático del momento, o bien porque se adivinaba

⁷⁰⁷ El fiscal general, Tom Clark, alertaba sobre los comunistas que estaban por todas partes, “in factories, offices, butcher shops, on street corners, in private businesses, and each carries with him the germs of death for society”. Cfr. Ayers (2009:719).

⁷⁰⁸ La más famosa de todas fue *Red Channels*. Publicada en 1950 incluía los nombres de 151 personalidades del mundo del arte: actores, guionistas, músicos, periodistas...

⁷⁰⁹ En la URSS las cosas no iban mucho mejor. “La *Zhdanovschina* (el “zhdanovismo”) respondía al macartismo: la celebración del “hombre nuevo” soviético frente al *American way of life*”. Cfr. Bréville y Vidal (2015:93).

⁷¹⁰ Ayers, *Ibid.*, p. 728.

⁷¹¹ La presión del protagonista, Kirk Douglas, actor muy popular en la época, triunfó sobre la idea inicial de la Universal Pictures de atribuir el guion a partir de la novela de Howard Fast al director, Stanley Kubrick. La Universal, como el resto de los estudios de Hollywood, había firmado el *Waldorf Statement* en 1947 para vetar a actores, guionistas y directores sospechosos de actividades comunistas.

que sus ataques podían minar la confianza que los ciudadanos tenían en el gobierno de Truman. Así fue. Los demócratas perdieron las elecciones después de más de dos décadas en el Despacho Oval y McCarthy fue nombrado presidente del *Committee on Government Operations* y de su importante *Subcommittee on Investigations*.

Eisenhower dejaba hacer al senador hasta que este, sin medir bien sus pasos, la emprendió con las fuerzas armadas. El presidente se dio cuenta de que era necesario acabar con la espiral de denuncias anticomunistas y en una astuta maniobra utilizó a los medios de comunicación contra McCarthy. Los republicanos permitieron que se televisaran las audiencias sobre el comunismo en el ejército de 1954; los telespectadores de todo EE. UU. vieron al senador en acción y unos meses más tarde se votó su reprobación (en la que solo le apoyó el ala más conservadora de su partido).

Se pasaba página sobre un tiempo de represión que tuvo más de fenómeno de élites que de movimiento de masas y del que escapó indemne el todopoderoso director del FBI, J. Edgar Hoover, capaz de convencer a los políticos de que la caza de comunistas debía ser una prioridad en la agenda interna de los EE. UU. Dando cuenta de estos terribles sucesos, en *Alma roja* aparece también el FBI con unos agentes un tanto ineptos, un puma y un coyote, brazos ejecutores del senador Gallo. Los lectores vemos por primera vez al senador en el tebeo en blanco y negro a través de la televisión mientras pronuncia la conferencia arriba citada⁷¹².

El ascenso meteórico de McCarthy fue un caso de ambición política desmedida a la que favorecieron las circunstancias históricas como la amenaza atómica y el despertar de los primeros conflictos bélicos después de la II Guerra Mundial.

En 1945, el éxito del Proyecto Manhattan había concedido a los EE. UU. la ventaja de ser la única nación con armamento atómico. Su uso en Japón supuso una demostración de fuerza que debía tener un efecto disuasorio frente al resto de países. Los norteamericanos entendieron las razones que habían exigido el empleo de la bomba atómica, pero conforme pasaba el tiempo fue creciendo un sentimiento de amor-odio

⁷¹² Para ser fieles a la verdad histórica, diremos que el discurso se pronunció ante los miembros del Club de Mujeres Republicanas de Wheeling, Virginia Occidental, el 9 de febrero de 1950. Como no quedó registro sonoro, hubo ciertas controversias en torno a la cifra de comunistas infiltrados que variaba entre los cincuenta y siete y los doscientos ochenta y cuatro recogidos por Díaz Canales y Guarnido (2005a:18 y 19) en *Alma roja*. No hay constancia tampoco de que McCarthy hablara de “aplantar al escorpión del comunismo”, pero sí sabemos que Harold Velde, el presidente del HUAC, prometió perseguir a los comunistas como a ratas (cfr. Ayers, 2009:736).

hacia la energía atómica, por más que Truman y Eisenhower se esforzaran en promocionar sus usos “pacíficos”⁷¹³.

En *Alma roja* se pueden ver estos dos sentimientos enfrentados. Lieber da una conferencia sobre “An Energy For Peace” a la que acude un Blacksad que acaba de llegar de una ciudad, Las Vegas, donde los ensayos nucleares no dejan de ser sino otro más de los espectáculos de entretenimiento. Sin embargo, más adelante, llegará la discusión en casa de Gotfield por el papel de los científicos en la creación de la bomba y el lector quedará desconcertado al conocer que Otto Lieber trabajó antes bajo las órdenes de Hitler. Y no digamos ya al enterarse de que Lieber, en pleno acto de contrición, ha creído necesario compartir los secretos de la bomba H con los soviéticos.

EE. UU. dejó de ser la única potencia nuclear conocida en 1949 cuando un bombardero que patrullaba el Pacífico Norte comprobó que los rusos habían experimentado con éxito la bomba atómica, así que la carrera armamentística se aceleró a partir de 1950 (cuadruplicando el gasto militar entre 1950 y 1960)⁷¹⁴. Si la carrera armamentística soviética despertó recelos entre la población norteamericana, la sensación de inseguridad se multiplicó al conocerse en octubre de 1957 que la URSS había lanzado al espacio el primer satélite artificial, el Sputnik 1.

Estados Unidos llevaba trabajando en el desarrollo de la bomba de hidrógeno en Los Álamos⁷¹⁵ desde los tiempos de la II Guerra Mundial. La noticia de que los soviéticos tenían su bomba atómica hizo que de manera inmediata Truman diera un nuevo empujón al proyecto de crear la “superbomba” (como se la conocía entonces). El test “Mike” de noviembre de 1952 y los del Pacífico Sur en 1954 confirmaron la capacidad técnica y militar de la superpotencia y también la terrible sospecha explicitada por Eisenhower en su discurso inaugural en el cargo de presidente: “science seems ready to confer upon us, as its final gift, the power to erase human life from the planet”⁷¹⁶.

Es lo que transmite la discusión entre científicos en este volumen de *Blacksad* en el episodio en el que Laszlo Herzl le reprocha a Lieber sus propias contradicciones (los lectores aún no saben que Herzl conoce su pasado nazi): “Así es nuestro amigo Lieber. Un hombre lleno de contradicciones. Un ferviente pacifista...que, sin embargo, es capaz

⁷¹³ Leffler y Westad (2010:438)

⁷¹⁴ Bréville y Vidal, *Ibíd.*, p. 102.

⁷¹⁵ Los Álamos aparecen mencionados con la correspondiente aclaración a pie de página en la página 16 de *Alma roja*, cuando Gotfield pide a Lieber que le ayude a diseñar su refugio.

⁷¹⁶ Leffler y Westad, *Ibíd.*, p. 383.

de participar en la construcción de la mayor arma de destrucción de todos los tiempos. ¡La bomba H!”⁷¹⁷.

La carga económica de un presupuesto militar que no paraba de crecer llevó a reorganizar la política de seguridad nacional. Eisenhower, consciente de lo inútil que era combatir el comunismo cuerpo a cuerpo, diseñó la política del “New Look”. Esta consistía en controlar el gasto militar poniendo el énfasis de la defensa de los EE. UU. en su capacidad nuclear. Este enfoque de la defensa era el que más agradaba a su secretario de estado, John Foster Dulles, partidario de una política de riesgo calculado en la que el arsenal nuclear estadounidense estaba listo para ser usado contra la URSS. Era un paso arriesgado.

Ambos países sabían que una guerra atómica llevaba directamente al fin de la vida humana en el planeta. La posición norteamericana, que ayudó a crear más tensión en el enemigo soviético, podía haber sido vista como un farol de Eisenhower. Pero, ya fuera por el respeto que los soviéticos tenían al militar experimentado que era el presidente estadounidense, o por cualquier otro motivo, la URSS no se atrevió a comprobar si era cierta la amenaza.

Esto no significaba, ni mucho menos, que la población norteamericana pudiera dormir tranquila. En las escuelas de Nueva York se distribuían placas de identificación entre los estudiantes⁷¹⁸ y en los centros educativos de todo el país los alumnos aprendían el “*duck and cover*”, la maniobra de esconderse bajo el pupitre y cubrirse la cabeza, explicada en un cortometraje, con canción incluida, por un animal antropomorfo: la tortuga Bert⁷¹⁹.

Asimismo, los políticos de los cincuenta pedían a sus compatriotas que almacenaran alimentos, aprendieran técnicas de autodefensa y se construyeran refugios. El discurso no caló del todo en la población y fueron muy pocos, por ejemplo, los ciudadanos que se construyeron refugios, como pretendía Gotfield en *Alma roja*, en pleno rapto de locura.

⁷¹⁷ Díaz Canales y Guarnido (2005a:17)

⁷¹⁸ Ayers, *Ibid.*, p. 729.

⁷¹⁹ La década de los cincuenta fue también la de los animales antropomorfos atómicos que no paraban de crear nuevas cabeceras dentro de la editorial Charlton Comics. A *Atomic Mouse* (1953) y *Atomic Rabbit* (1955) se les sumó *Atom the Cat* en 1957. El gato conseguía sus superpoderes tras absorber las radiaciones de un reactor nuclear y lograba mantenerlos comiendo pescado fresco. El precedente inmediato de estos animales atómicos fue otro gato, *Cosmo Cat* (1945), quien adquiriría sus poderes tras la explosión de una bomba de Uranio-235.

La siguiente cita resume la relación de los estadounidenses con el miedo atómico durante estos años.

In a sense, Cold War citizens were private pacifists but public militarists. That is, they refused to practice self-help defense inside their homes, largely rejecting nuclear readiness as daily practice. [...] Policymakers may have successfully raised people's bomb consciousness, but most of these fears found material expression in horror films, comic books, and other forms of Cold War pop culture, not in actual state-sponsored shelter programs, nor in civil-defense efforts in the urban neighborhoods and suburbs populated by nuclear-age Americans⁷²⁰.

Como ya se apuntó más arriba, *Alma roja* es el álbum de la serie con una mayor presencia de personajes históricos ocultos bajo las pieles de los animales que los representan (en ocasiones a más de uno).

Del que más se ha hablado hasta el momento es del senador Gallo, el *alter ego* del senador Joseph McCarthy (1908-1957), al que se muestra en sus días de gloria de la “caza de brujas”. Se magnifica en el cómic el carácter arrollador del senador, mientras se obvia su faceta de alcohólico que se iría agravando con el declive físico y emocional tras su censura pública de 1954⁷²¹.

A Díaz Canales le interesaba mostrar la figura del senador Gallo en el episodio porque “opta por manejar el miedo de los otros para alcanzar sus turbios objetivos”⁷²². Gotfield sucumbirá a ese miedo, mientras que “John y Alma simbolizan, en cambio, el grupo de personas que quieren vivir a pesar del miedo”⁷²³.

No fueron demasiadas las personas que se atrevieron a plantarle cara a McCarthy cuando estaba en la cima, y menos desde el mundo de la cultura. George Clooney contó la historia del periodista televisivo Edward R. Murrow en su particular batalla contra el senador en su película *Buenas noches, y buena suerte* de 2005, el mismo año de publicación que *Alma roja*.

Menos conocida es, en cambio, la crítica a McCarthy que llegó desde uno de los autores más respetados del noveno arte: Walter Kelly. En efecto, en su tira de *Pogo* se

⁷²⁰ Leffler y Westad, *Ibíd.*, p. 439y 440. Lo que sí produjo el miedo a la bomba fue un auge de la religiosidad durante los cincuenta. Las verdades inalterables de la fe ofrecían un refugio seguro frente a un mundo inestable. Además, acudir a los servicios religiosos en familia no era sino otra forma de expresión de la “*togetherness*”. En *Alma roja* aparecen citas bíblicas: *Apocalipsis* 9:6 en boca de Gotfield (p.17) y *Mateo* 3:10 por medio de un predicador callejero (p.36).

⁷²¹ El problema de alcoholismo del senador (que casi con total seguridad le provocó la muerte por cirrosis y hepatitis) sí sale a relucir en el informe del FBI de las páginas añadidas de la edición ampliada de *Alma roja*.

⁷²² Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁷²³ *Ibíd.*

atrevió a incluir en 1953 a Simple J. Malarkey, un gato montés armado con un rifle que era una parodia del senador. El dibujante resistió todas las presiones e incluso el ultimátum de uno de los periódicos donde se publicaba su tira, que amenazó con dejar de hacerlo si no desaparecía Malarkey de las viñetas. Kelly no se amedrentó e hizo que el senador apareciera, reconocible, aunque con la cara oculta tras una bolsa de papel.

Al resto de las personas reales hay que buscarlas en el grupo de los “Doce Apóstoles”, los intelectuales, comunistas de salón, que se reúnen en torno al mecenazgo de Gotfield. Ya de entrada, el nombre contiene resonancias a los “Diez de Hollywood”. Lo que Díaz Canales ha hecho en la historieta es, no solo ampliar el número de personas, sino también el arco de profesiones a las que se dedican los miembros del grupo para así abarcar a todos los colectivos que fueron represaliados en la “caza de brujas”.

Así aparecen, además de la fotógrafa Dora y el escultor Klein⁷²⁴, el matrimonio Wilburg, dos pájaros poetas que podrían hacer alusión al matrimonio Rosenberg, las dos únicas víctimas mortales en el triste balance del macarthismo, en el que hay que incluir también a cientos de encarcelados y a las entre diez y doce mil personas que fueron despedidas de sus puestos de trabajo⁷²⁵. Los Rosenberg, Julius y Ethel, fueron condenados a morir en la silla eléctrica en junio de 1953 a resultas de una acusación de espionaje a favor de los soviéticos.

Del mundo del cine, el guionista incluye a dos personajes, Ratcliff y Jess Logan, actor y guionista. La nómina de los represaliados en Hollywood incluía, como se vio, también a directores. La popularidad de los personajes ha hecho que desde entonces se hayan escrito cientos de páginas en torno a la situación vivida en estos años en los que no todos los miembros de la industria fueron héroes y en los que algunos se enorgullecían de acabar con los comunistas infiltrados⁷²⁶. De hecho, la ficha del FBI de Otto Lieber contiene información obtenida del guionista, Jess Logan, el informador dentro del grupo de los Doce Apóstoles⁷²⁷.

⁷²⁴ Estos dos personajes no vuelven a aparecer. Si hubiera que arriesgarse a atribuirles un referente en el mundo real, a juzgar por los nombres, estaríamos hablando de la fotógrafa francesa Dora Maar, una de las mujeres de la vida de Picasso, y del pintor del expresionismo abstracto, Franz Kline (cuyo apellido se pronuncia igual que el Klein alemán).

⁷²⁵ Leffler y Westad, *Ibid.*, p. 430.

⁷²⁶ En el mundo del cine fueron famosas, por ejemplo, la delación del director Elia Kazan o la huida de Charles Chaplin a su país.

⁷²⁷ Díaz Canales y Guarnido, *Ibid.*

La lista de los doce continúa con los científicos: Otto Lieber y Laszlo Herzl. No acaba de quedar claro si también pertenece al grupo Otero, el médico que ayuda a Blacksad a rescatar a Gotfield del agua⁷²⁸.

La ciencia fue un campo de batalla más antes y durante la Guerra Fría. El Proyecto Manhattan, del que nació la primera bomba atómica, no hubiera sido posible sin la aportación de las mejores promociones del Liceo de Ciencias de Budapest. Del mismo modo, al acabar la II Guerra Mundial, EE. UU. y la URSS mantuvieron una feroz competencia por reclutar a los científicos nazis⁷²⁹ y el gobierno estadounidense no tuvo ningún reparo en invertir ingentes cantidades de dinero en las facultades de Ciencias Físicas del país con el fin de conseguir científicos para sus distintos proyectos secretos.

Laszlo Herl, químico superviviente del Holocausto en el tebeo, viene a representar a todos esos refugiados, judíos húngaros, que jugaron un papel decisivo en la creación de la bomba atómica al convencer a Albert Einstein de que escribiera una carta al presidente Roosevelt advirtiéndole sobre la necesidad de investigar en el campo de la fisión nuclear⁷³⁰.

Herzl quiere acabar con la vida de Otto Lieber por haber colaborado con los nazis y Lieber quiere limpiar su conciencia pasándoles a los soviéticos los secretos de la bomba H para mantener el *statu quo* entre las superpotencias. El personaje de Lieber es el más complejo del álbum, pues es un personaje de luces y sombras. El guionista de la serie, Díaz Canales, se convierte en el más fino analista de su personaje:

Todos nosotros estamos hechos de la misma pasta y, por lo tanto, cualquiera de nosotros es capaz de actuar de la manera más monstruosa o la más sublime. [...] [Otto Lieber] no sólo no es una mala persona sino que, de hecho, todos sus actos han ido dirigidos al servicio a los demás. Paradójicamente, una vez tras otra toma la decisión equivocada, y lo que pretendía ser un bien se convierte en una barbaridad. Lo que dota al personaje de una interesante dimensión dramática es que además tiene la inteligencia y la lucidez suficientes para darse cuenta de las consecuencias de sus errores, y sufre por ello. Si cae simpático, a pesar de su ignominioso pasado, es porque ese

⁷²⁸ Si contamos los apóstoles de la página 15 de *Alma roja*, suman once, a no ser que contemos a su anfitrión, Gotfield, como uno más de ellos. De ahí nuestras dudas sobre si incluir a Otero o no en el grupo.

⁷²⁹ Bréville y Vidal (2015:102).

⁷³⁰ La carta está disponible en <<http://www.atomicarchive.com/Docs/Begin/Einstein.shtml>>. [Consulta: 12 de abril de 2015]. Aunque todo el mundo conozca a Einstein, también participó en el Proyecto Manhattan el otro gran físico del siglo XX, Richard Feynman, cuya vida fue objeto de un cómic extraordinario. Vid. OTTAVIANI, Jim y MYRICK, Leland, *Feynman*, Barcelona, Norma Editorial, 2012.

sufrimiento suyo que ni siquiera el arrepentimiento puede mitigar genera una cierta empatía en el lector por el hecho de tratarse de un sentimiento muy humano⁷³¹.

Si nos fijamos en Lieber dentro del apartado de personajes históricos es porque es un *collage* de varios científicos del programa norteamericano de bombas nucleares. Podría recordarnos al alemán Wernher von Braun y al grupo de científicos nazis que ayudaron a los EE. UU. a desarrollar su carrera espacial, o al físico teórico Klaus Fuchs, hijo de un pastor luterano, que trabajó en Los Álamos y que fue detenido por espía en Gran Bretaña por pasar secretos nucleares a los soviéticos. Pero el científico con el que conserva más parecido es con el “padre de la bomba”, el responsable del Proyecto Manhattan: Robert Oppenheimer. El científico norteamericano era de ascendencia alemana, como Otto, y en el período 1926-1927 estudió física teórica en el mejor centro europeo de la época: la Universidad de Gotinga, en Alemania. De Otto solo sabemos que fue a Alemania y que aparece en una foto que Laszlo muestra a Blacksad con Adolf Hitler.

En lo que también coinciden las vidas de Lieber y Oppenheimer es un cierto halo pesimista y de desencanto. Mientras que Lieber escapa del senador Gallo, Oppenheimer tuvo que testificar en 1949 ante el HUAC por sus conocidas amistades de izquierdas que databan de antes de la II Guerra Mundial. A pesar de las pesquisas del FBI, Oppenheimer mantuvo un puesto sensible en el programa hasta que la administración de Eisenhower lo apartó en 1953. Aunque se negara en múltiples ocasiones, los problemas de Oppenheimer fueron consecuencia de su oposición pública a la creación de la bomba de hidrógeno. Él mismo optó, como Lieber, por salir fuera de plano y pasaba largas temporadas en su propiedad de las Islas Vírgenes hasta su muerte en 1967⁷³².

El último científico es Otero, personaje mediante el que se introduce un pedazo de historia de España en la serie, ya que el médico asesinado es amigo de Litvak a quien conoció en nuestro país durante la Guerra Civil, en la que el pintor luchó dentro de las Brigadas Internacionales. Nuestro personaje tiene la función de hacernos ver cómo la contribución extranjera a la ciencia de EE. UU. no se circunscribió exclusivamente al armamento atómico⁷³³. Otero representa al Premio Nobel de Fisiología y Medicina de 1959 Severo Ochoa, exiliado, como nuestra lechuza, en los EE. UU.⁷³⁴. Al comienzo de la

⁷³¹ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁷³² Ayers, *Ibid.*, p. 737.

⁷³³ *Infame & Co* (2014).

⁷³⁴ Díaz Canales, para ser más precisos, refiere que “el personaje de Otero es un homenaje a dos científicos españoles que recibieron el Nobel: Santiago Ramón y Cajal y Severo Ochoa” (Díaz Canales y Guarnido (2006a)).

edición ampliada aparece una carta de J. Edgar Hoover a la Universidad de Nueva York advirtiéndole de su relación con ideologías de izquierdas. Se llega incluso a mencionar una colaboración estrecha con “Juan Negrín, miembro del Partido Socialista y último Presidente del Gobierno de la República española”⁷³⁵. Es cierta. Ochoa fue alumno de Negrín y llegó a trabajar con él en un método para aislar la creatinina de la orina.

La elección del animal que definiría a Otero/Ochoa dio algún que otro quebradero de cabeza a los autores. Estaba pensado en un principio que fuera una cabra (hispanica), pero la presencia de cornamenta iba a suponer todo un reto para dibujarla con el sombrero que provoca la confusión en el asesinato a manos de Ribs. Fue Juanjo Guarnido, por tanto, quien propuso cambiar a la cabra por una lechuza, animal mucho más fácil de confundir con Lieber, el búho. Lo que fue un acierto para el lado artístico y la propia trama del álbum, enriquece también el bestiario animal a través del valor simbólico de la lechuza, el ave de Atenea, la diosa de la inteligencia⁷³⁶.

Llegamos ahora a la pareja de escritores del grupo de los doce: Alma Mayer y Greenberg. Miembros de una profesión que tampoco escapó a la presión anti-comunista, algo que pagaron sobre todo aquellos que prestaron servicios en Hollywood como guionistas. Sirva de ejemplo uno de los padres del género negro, Dashiell Hammett, quien tuvo que pasar seis meses en prisión a consecuencia de su negativa a colaborar con el HUAC en 1953.

En la historia que nos ocupa, el poeta Greenberg (que volverá a salir en las páginas de *Amarillo*, en donde conocemos su nombre de pila: Abraham) recita ante el resto de los Doce Apóstoles un poema. Se hablará por extenso de él al llegar al último volumen de la serie, pero, hasta entonces, diremos que se incluyó al personaje en *Alma roja* como fruto del descubrimiento de la Generación Beat en el proceso de documentación⁷³⁷. Greenberg es la versión de Allen Ginsberg para el universo de *Blacksad*. Guarnido lo ha retratado como un bisonte americano porque el poeta fue uno de los primeros *beats* en dejarse crecer la melena. De todos modos, en su primera

⁷³⁵ Díaz Canales y Guarnido, *Ibíd.*

⁷³⁶ La explicación nos la da Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* de 1585: [Atenea, Minerva en la mitología romana,]“recibió la lechuza o mochuelo, porque esta ave ve de noche, y al sabio, entendido por Minerva, ninguna cosa se le debe esconder por encubierta que parezca; y porque así como esta ave está de día escondida y retraída en lugares oscuros, apartada de la conversación de las otras aves, así el sabio con deseo de la especulación se retrae a lugares solitarios...“. Pág. 268 de la edición de 1673 de la Biblioteca Digital Hispánica disponible en < <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>>. [Consulta: 4 de marzo de 2015]. Véase también FERBER (1999:146).

⁷³⁷ Díaz Canales y Guarnido, *Ibíd.*

intervención en *Blacksad*, Greenberg venía a ser el representante de toda la generación, así que salió una especie de mezcla de Ginsberg y Kerouac, del que toma su camisa de cuadros en su vestimenta⁷³⁸.

En *Alma roja* se reproducen los primeros versos de su archiconocido poema “Aullido” que llegó a estar prohibido tras su publicación en 1956. Su causa sentó nuevos precedentes para la libertad de prensa y consiguió devolver “el papel del poeta a un espacio público de influencia y relevancia perdido durante generaciones en los Estados Unidos”⁷³⁹.

Hemos dejado para el final al personaje de Litvak, el pintor, porque tiene un papel central en toda la trama de *Alma roja* y porque el arte en sí está muy relacionado con la historia norteamericana del siglo XX. Debemos retrotraernos, por tanto, a la época de la Gran Depresión, los años treinta, para poder comprender el papel de las artes en la cultura norteamericana, sin perder de vista un cierto complejo de inferioridad que arrastraba el país en este punto, por tener que mirarse siempre en el espejo de la tradición europea.

El crac bursátil de 1929 socavó por primera vez los cimientos del sueño americano. Le siguieron años difíciles de los que se pudo salir gracias al *New Deal*, la política intervencionista desarrollada por el presidente Roosevelt a partir de 1932. La inyección de dinero público incluyó al mundo artístico. El *Federal Art Project* y muchas otras agencias gubernamentales decidieron favorecer a los artistas a partir de subvenciones que inscribieron a la cultura en los presupuestos federales. Se generó, pues, una época de explosión artística en la pintura mural y en el retrato fotográfico y musical del país. La creatividad daba sus frutos y Truman decidió mantener el mundo del arte a sueldo en su *Fair Deal* hasta que en 1939, el HUAC se alarmó ante tal cantidad de inspiración “roja”, de modo que el programa languideció y no sobrevivió a la muerte de Roosevelt⁷⁴⁰.

Pero hete aquí que llegó la Guerra Fría. El arte pasó a ocupar un papel central como arma de propaganda y la Agencia Central de Inteligencia (CIA) se encargó de gastar ingentes cantidades de dólares en dar a conocer las excelencias del nuevo arte estadounidense⁷⁴¹.

The CIA influenced newspapers, magazines, and art institutions, covertly funding publications that utilized art critics supportive of the movement [el expresionismo abstracto].

⁷³⁸ Giner (2013:52)

⁷³⁹ Pekar y Piskor (2011:VII)

⁷⁴⁰ Bréville, Rekacewicz *et al.* (2011:37)

⁷⁴¹ Este asunto se trata en profundidad en el capítulo 16, “Yanqui Doodles”, de Stonor Saunders (2000).

Using the analogy of the world as a jukebox, it was said that when CIA pressed a button it could hear what it wanted playing all over the world⁷⁴².

Pero el arte del siglo XX en EE. UU., en principio, no había dependido tanto del apoyo público como de la iniciativa privada. Los grandes museos del Nueva York actual provienen del empeño personal de familias adineradas del país⁷⁴³, mecenas también de los artistas de la época. Por tanto, el papel de Samuel Gotfield, el dalmata millonario en torno al que se reúnen los Doce Apóstoles en *Alma roja*, encaja perfectamente en la realidad de la Norteamérica de los cincuenta.

El último gran ejemplo de mecenas antes de los cincuenta había sido la sobrina de Solomon Guggenheim, Peggy Guggenheim, quien, en 1942 abrió *The Art of This Century*, su galería de Manhattan. Allí, y hasta 1947, cuando decidió establecerse en Venecia, – ciudad que ya nunca abandonaría– le daría tiempo a aglutinar a los mejores artistas de vanguardia europeos, refugiados en EE. UU. tras la caída de París, y a las nuevas promesas del arte estadounidense que conformarían el expresionismo abstracto.

Nos encontrábamos frente a un movimiento pictórico no figurativo que debía ser la gran baza del país frente al “realismo socialista” impuesto por Andrei Zhdánov, la mano derecha de Stalin en temas culturales en la URSS. Peggy Guggenheim y Norman Rockefeller, quien se refería al expresionismo abstracto en términos capitalistas como “free enterprise painting”, ejercían de maestros de ceremonias, y críticos de arte como Clement Greenberg, apellido compartido con el bisonte *beat* de *Alma roja*, se convertían en defensores y promotores de un arte que nacía de los EE. UU. para el resto del mundo⁷⁴⁴.

El pintor más conocido del expresionismo abstracto, el norteamericano Jackson Pollock, fallecido el 1956 de accidente automovilístico, no encuentra hueco en las viñetas de *Blacksad*. La trama de espionaje es más adecuada para la intervención de otro personaje.

⁷⁴² Talbot (2012)

⁷⁴³ El Museum of Modern Art (MOMA) se crea a partir de la iniciativa, entre otros, de la familia Rockefeller y Solomon R. Guggenheim funda un museo con su nombre que en 2015 ya tiene franquicias en Bilbao, Venecia y Abu Dabi.

⁷⁴⁴ Stonor Saunders (2000:257 y 258). En artículo de 1939 para la *Partisan Review*, Greenberg animaba a los artistas a buscar el patrocinio de mecenas ilustrados. Talbot (2012), más descreído sobre este repentino entusiasmo de la burguesía norteamericana por el arte moderno, sugiere, con ejemplo incluido sobre los desencuentros de Nelson Rockefeller y el muralista mexicano Diego Rivera, que los millonarios norteamericanos apostaron por el expresionismo abstracto porque, al no ser figurativo, no había posibilidad de que las obras contuvieran un mensaje de claro contenido político.

Litvak, que con su intensa mirada y su camiseta de rayas nos evoca inmediatamente a Picasso y, sin embargo, su origen ruso y sus enormes cuadros cubiertos por colores casi planos nos remiten al pintor expresionista abstracto Mark Rothko⁷⁴⁵.

Pollock y Rothko eran los dos artistas con más renombre de cada una de las tendencias que surgieron dentro del movimiento artístico: los *action painters* y los *color field painters*. Ambos estilos pueden observarse en la escena de la galería de arte en la que Hewitt contempla una de las *drip paintings* de Pollock para preguntar más tarde delante de *Alma roja*, si los cuadros se compran a peso⁷⁴⁶.

Rothko se incorporaría tarde al expresionismo abstracto. Abandonó la figuración cuando descubrió los vivos colores de Matisse. Interesado por las emociones humanas, mantuvo una paleta en la que primaba el rojo hasta que le llegó el encargo de realizar los cuadros que iban a cubrir las paredes octogonales de la capilla (no adscrita a ningún culto) que querían construir Dominique y John Menil en Houston, Texas. Los tonos de sus cuadros son oscuros en una obra en la que reflexiona sobre la “tristeza y la tragedia”. Aunque acabara el encargo, no llegó a ver su obra en los muros del edificio, ya que este artista que quiso que su arte fuera “una expresión sencilla de un pensamiento complejo” se suicidaría en 1970, un año antes de que la capilla que lleva su nombre abriera al público⁷⁴⁷.

Si se menciona aquí su última obra es porque en *Alma roja* podemos contemplar la capilla en la página 41. El agente puma del FBI comenta: “¿Así que esto es la “Capilla Litvak”? Me pregunto en qué diablos se parece a una capilla...”. A lo que responde el coyote: “Ni idea. Y tú me dirás qué hace un ruso ateo dentro de un lugar religioso”.

El expresionismo abstracto de Pollock y Rothko fue la punta de lanza del arte norteamericano en el resto del mundo, pero lo fue quizás muy a pesar de la sociedad norteamericana. Frente al realismo socialista, no quedó más remedio que reafirmarse en el vanguardismo, aunque doliera hacerlo.

⁷⁴⁵ Díaz Canales y Guarnido, *Ibíd.*

⁷⁴⁶ La galería de arte Hopper (en homenaje al pintor e ilustrador Edward Hopper) nos recuerda en las formas curvas y en su cubierta al Museo Guggenheim de Nueva York. Las *drip paintings* se creaban a partir del goteo (“drip”) de pintura que caía directamente de los botes sobre grandes lienzos tendidos en el suelo del estudio de Pollock. El gran tamaño de las obras de Rothko, algo que llama la atención a Hewitt, nacía del propósito de transmitir una sensación de “intimidad y humanidad”, una reacción espiritual en el espectador. El artista estaba obsesionado con los espacios en los que se exponían sus obras y rechazaba exponer sus pinturas junto a las de otros artistas en exposiciones colectivas (lo que sí ocurre en *Alma roja*). Cfr. Gompertz (2013:315).

⁷⁴⁷ Gompertz (2013:316 y 317)

Estos estilos modernos, visualmente duros, no resultaban populares en Estados Unidos: no eran muy bien entendidos por el gran público norteamericano y los mismos políticos estadounidenses con frecuencia abominaban de ellos⁷⁴⁸.

La guerra cultural iba camino de un empate técnico.

Si los norteamericanos tuvieron que asumir la idealización de la rebeldía estética a disgusto, mientras reprimían a las disidencias sociales y dispersaban a la izquierda histórica por traidora y filocomunista, los soviéticos proclamaban el modelo del revolucionario social, el cual no querían en casa y sí lejos, en el Tercer Mundo, mientras suprimían a los disidentes culturales, por traidores y filocapitalistas.⁷⁴⁹

El empate lo deshizo la libertad que otorgaba la falta de pedigrí del arte moderno estadounidense. Algo que no le ocurría a un arte soviético que seguía, después de haber hecho la revolución, tomando como referencia un arte burgués (por más que este fuera ahora un arte para las masas como, por ejemplo, pasaba en el metro de Moscú).

Sin abundar tanto en aspectos históricos (ni en luchas ideológicas), Juan Díaz Canales también ha reflexionado acerca de la importancia del expresionismo abstracto.

Aquellos pintores de lo abstracto como eran Pollock, Rothko, Kline, etc. soltaron las últimas amarras que unían al arte con la representación y, por lo tanto, con el gran público. Desde entonces, muy poca gente entiende el arte moderno, que además ha evolucionado hacia el territorio de lo conceptual y, lo que es aún más sintomático, no les interesa. Cuanto más dura es la realidad, más se aleja el arte de ella. Una bella metáfora en cualquier caso⁷⁵⁰.

Y dejaremos que sea el guionista quien concluya el análisis sobre el tercer volumen de la serie al hacernos ver, una vez, más, que lo que persigue como autor en *Blacksad* es hablar de la dimensión moral de los seres humanos (por más que estos tengan la apariencia de un oso ruso).

La razón por la que introduce a Litvak, el pintor abstracto, fue porque me interesaba hablar sobre el compromiso político de los artistas. En muchos casos, este suele ser un tanto contradictorio, sobre todo cuando es con la izquierda. Estoy pensando concretamente en Picasso, que es un ejemplo representativo⁷⁵¹.

⁷⁴⁸ Veiga, Da Cal y Duarte (2006:61).

⁷⁴⁹ *Ibíd.*, p. 62.

⁷⁵⁰ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁷⁵¹ *Ibíd.*

6.1.2.3. *El infierno, el silencio. Jazz en Nueva Orleans*

Para el cuarto álbum de *Blacksad*, los autores decidieron que la historia se desarrollase lejos de la Gran Manzana.

El género da mucho de sí geográficamente hablando. Si bien *Blacksad* está “empadronado” en Nueva York, entiendo que su teatro de operaciones puede desplazarse a cualquier punto de la geografía estadounidense sin que por ello se resienta el tono del relato policíaco⁷⁵².

Se eligió como escenario una ciudad atípica dentro de los EE. UU. en cuyo pasado se mezclaba la herencia francesa, española, africana y anglosajona. Una ciudad sureña en la que sumergirse en el mundo del *jazz* (y del *blues*), tan relacionado con el género negro en general, y con la serie de *Blacksad* en particular⁷⁵³. Esa ciudad tenía que ser Nueva Orleans⁷⁵⁴. Además, aparte de su música, la ciudad podía aportar un toque sobrenatural a la serie: “Sans verser dans le fantastique, il [Díaz Canales] avait envie d’y mettre [en la trama] une pincée de magie vaudou”⁷⁵⁵.

Se trataba de enfrentar a *Blacksad*, un personaje racional y escéptico, ante una situación de marcado carácter sobrenatural. Acostumbrado a buscar respuestas y desenterrar verdades ocultas, de repente se ve ante una situación para la que no tiene explicación⁷⁵⁶.

Nueva Orleans, situada en la desembocadura del río Misisipi, es la ciudad más poblada del estado de Luisiana. Fundada por los franceses en 1718, estuvo en manos españolas durante la segunda mitad del siglo XVIII. En 1801 los franceses recuperaron la soberanía sobre todo el estado para vendérselo dos años después a los Estados Unidos.

A la época española pertenecen la mayoría de los edificios que se mantienen en pie en el centro histórico de Nueva Orleans, el Barrio Francés (*Vieux Carré*), el preferido por los turistas.

⁷⁵² Díaz Canales, en Boix (2011).

⁷⁵³ La música negra está presente de uno u otro modo en los cómics *noirs* que están en el origen de *Blacksad*. Aparece en las páginas de *Alack Sinner*, de Muñoz y Sampayo, autores que realizarían en 1991 el álbum *Billie Holiday* (y con Sampayo al guion y dibujo de Igort: *Fats Waller* (2009)). El *jazz* es también omnipresente en *Sombras* de El Cubri, que tiene incluso historias con títulos prestados de canciones como “My Ideal” de Sonny Rollins” o “In A Sentimental Mood”. El guionista Hernández Cava, miembro de El Cubri, publicaría junto a Enrique Flores, *Bebop* (2000), sobre las vidas encontradas de Chano Pozo y Chet Baker. La música del Delta ambienta las viñetas de la serie *O’Boys* (2009-2012), de Colman, Cuzor y Thiraut, o el *jazz* las de *Jazz Maynard* (2007-), de Raule y Roger. Por último, señalaremos que existe una aproximación al *jazz* desde los animales antropomorfos en *Betty Blues* (2003), de Dillies, protagonizada por un pato trompetista, “Little Rice Duck”.

⁷⁵⁴ En el Nueva Orleans de los años cuarenta ubicó el guionista Hernández Cava la acción de *V Girl* (1994), un *thriller* dibujado por Pep Brocal.

⁷⁵⁵ Sorin (2010)

⁷⁵⁶ Boix (2010)

La ciudad tuvo su momento de esplendor gracias al puerto fluvial durante el siglo XIX, pero hacia finales de la centuria el ferrocarril había tomado el relevo a los barcos de vapor para el transporte de mercancías y Nueva Orleans comenzaba un lento declive. En la actualidad, la ciudad, de 340.000 habitantes, se mantiene gracias al turismo. Pese al duro golpe que supuso la destrucción provocada a su paso por el huracán Katrina en 2005, el Barrio Francés logró pasar el trance sin daños importantes.

El proceso de documentación previo del álbum, incluyó en esta ocasión un viaje de Juanjo Guarnido a Nueva Orleans en febrero de 2009, justo a tiempo para retratar en más de mil fotografías las calles de la ciudad en plena efervescencia de su famoso carnaval y para confirmar que Nueva Orleans respira música por todos sus costados, desde sus clubs de *jazz* a los músicos callejeros⁷⁵⁷.

Además del trabajo *in situ* de Guarnido, los autores contaron con una fuente documental de primer orden a la que llegaron a dedicar el álbum. Se trata del libro *Jazz Life. A Journey For Jazz Across America In 1960* del fotógrafo William Claxton y el musicólogo alemán Joachim E. Berendt. Del apartado dedicado a Nueva Orleans, la síntesis “of French charm, Latin American love of life, North American rationality, and black vitality”⁷⁵⁸, Díaz Canales y Guarnido extrajeron valiosa información textual y gráfica que volcar en *El infierno, el silencio*. Dejaremos, pues, que sean los autores de *Jazz Life* nuestros cicerones por los espacios de Nueva Orleans.

La primera parada será Bourbon Street, en el Barrio Francés, al comienzo del álbum, en el club de *striptease* en el que Blacksad y Weekly esperan a Junior Harper.

Berendt comprobaba con pesar cómo en los años sesenta en la calle Bourbon, que estaba considerada como la principal calle del *jazz* en Nueva Orleans, no quedaba nada que hiciera honor a tal consideración. Era más fácil encontrar otro tipo de entretenimiento que no el estrictamente musical. “On the other hand, there are that many more striptease shows. [...] In many of the striptease clubs, second-rate jazz is played as background music as the girls undress”⁷⁵⁹. Y es que, desde que las autoridades acabaran en 1917 con *Storyville*, el barrio rojo de la ciudad, las actuaciones de *burlesque* pasaron a formar parte de la vida nocturna de Bourbon Street. Durante los años cuarenta y cincuenta hubo una lucha por tener el mejor espectáculo y a las mejores representantes del género, auténticas

⁷⁵⁷ Sorin (2010)

⁷⁵⁸ Claxton y Berendt (2005:89)

⁷⁵⁹ *Ibíd.*, p. 93.

celebridades (incluso a nivel nacional) hasta que en los sesenta, el fiscal del distrito “limpiara” la calle⁷⁶⁰.

Nuestro callejear por el Barrio Francés nos lleva hasta nuestra próxima parada con un sentido homenaje a los aficionados del *jazz*: la tienda de discos de Russell. Bill Russell fue un enamorado de este tipo de música y dedicó esfuerzos, tiempo y dinero para preservar la música de la ciudad en un momento en el que nadie más había reparado en la importancia de registrar esos testimonios musicales. En 1956 se estableció para siempre en Nueva Orleans y abrió una pequeña tienda de discos en Chartres Street. Sobre ella nos dice Berendt:

He has a jazz record store right in the middle of the French Quarter of New Orleans, and it is the meeting place for everyone in New Orleans who is interested in jazz. There are so many records and old pictures and even older engravings, posters, and stereoscopic optical illusions and movie stills from the 1920s lying around in the store that it is almost imposible to walk⁷⁶¹.

Al salir de la tienda, John se encuentra con Big Bill Lenoir, un burro tullido que canta *blues* en la calle. La viva imagen de Brother Percy Randolph (salvo por el instrumento musical), mencionado como músico callejero en el libro de Claxton y Berendt:

A street merchant who rides through the streets on a simple cart loaded with junk goods and advertises them by singing the blues and playing the harmónica. He used to play the washboard, but the police forbade him to do so because it's too loud. There are still other street singers like him in New Orleans⁷⁶².

Al perseguir a los chicos que le están haciendo rabiar llevándose su carro, pierde un papel con un anuncio sobre un medicamento que será fundamental para resolver la trama de la historia. Pero, por ahora, lo que nos resulta más interesante es que Lenoir comienza a gritar a los chicos en un idioma que no entendemos:

⁷⁶⁰ Delaup (2015)

⁷⁶¹ Claxton y Berendt, *Ibid.*, p. 91.

⁷⁶² *Ibid.*

- *T'ief, rab'n! Du'tty buzzut!*
 - *Stead'uh onnuhrubble wu'k!*
 - *Chupid waament, wurrum!*
- ¡Ladrones, cuervos, sucios buitres!
 - ¡Robando a un honorable trabajador!
 - ¡Estúpidas alimañas, gusanos!⁷⁶³
 -

Es gullah, una lengua criolla de base inglesa hablada por los habitantes de las regiones costeras de Carolina del Sur, Georgia y Florida y en las *Sea Islands*, un conjunto de unas cien islas que se distribuyen frente a esas costas. Comentarios sobre estas islas pueden leerse en las páginas de *Jazz Life*, ya que Claxton y Berendt acudieron a ellas en busca de los testimonios de un *jazz* más primitivo.

I had read in an ethnological book that the Negroes who live there are the only ones in the United States who still speak in African language. In that case, I thought, a musical “African language” might also be “spoken” there⁷⁶⁴.

No iban muy desencaminados. Los habitantes de las *Sea Islands* hablan una lengua que mezcla lenguas africanas, como el wolof y el ewé, con el inglés. Además, antes de convertirse en el reclamo turístico que son en la actualidad, la comunidad de las islas permaneció relativamente aislada conservando su idiosincrasia particular, heredera del continente africano, desde que tuviera lugar la guerra de Secesión del siglo XIX. Durante la misma, mientras los blancos huían de los ejércitos del norte hacia tierra firme aún bajo control sureño, los esclavos negros permanecieron en las islas en donde pudieron disfrutar de una libertad que sería definitiva al final de la contienda.

Big Bill Lenoir habla gullah, como sus compañeros de cuarteto musical y Fausto LaChapelle. Proviene de esa zona, de “población desamparada y analfabeta”⁷⁶⁵, en la que Dupré tuvo fácil comprar voluntades para escapar del delito cometido. Los cuatro amigos se mantuvieron unidos hasta que Joachim fue llamado a filas y se encontrarían de nuevo en Nueva Orleans. Esto ocurre en la historieta. En la realidad, por norma general, cuatro músicos negros de las *Sea Islands* tendrían todas las papeletas para acabar tocando y grabando en Nueva York o Chicago.

⁷⁶³ Agradecemos la traducción a Juan Díaz Canales quien demuestra, una vez más, su sentido del humor haciendo que Lenoir lance una serie de insultos relacionados con animales a unos chavales caracterizados como roedores.

⁷⁶⁴ Claxton y Berendt, *Ibid.*, p. 75.

⁷⁶⁵ Díaz Canales y Guarnido (2010a:49)

Hablamos más arriba del gran desplazamiento de población del siglo XX dentro de EE. UU., el que significó el cambio del centro de las ciudades a los *suburbs*, pero el otro gran movimiento fue el conocido como *Great Migration*. Entre 1910 y 1970 seis millones de afroamericanos escaparon de un sur empobrecido, en el que continuaba la segregación, hacia el rico norte industrial del país. El flujo migratorio sólo se vería interrumpido en la década de los treinta a consecuencia de la Gran Depresión que frenó en seco la creación de puestos de trabajo en la región norte. Los músicos de la misma Nueva Orleans no fueron una excepción. Durante los años veinte dejaron la ciudad Bechet, Oliver, Morton o el gran icono mundial del *jazz*, Louis Armstrong (que puso rumbo a Chicago en 1922). Como bien sentencia Gioia (1998:65): “They were able to put New Orleans jazz on the musical map of American culture, but— ironically— could do so only after they had left”.

Volvamos a nuestra visita. El paseo prosigue a las afueras de la ciudad. Era corriente que la población negra de la ciudad se desplazara hasta allí para ir de pícnic y bailar al ritmo de las bandas de *jazz*. En uno de esos pícnicos Sebastian le enseña a Hannah la letra de “Pizen Blues” que le acaba de pasar Lenoir.

We saw the swamp surrounding the city when we went to the Branch Inn in Slidell, a few miles outside New Orleans, to experience one of the picnics that used to be common in the early days of jazz and are still held today. You drive to the country on a Sunday morning with a basket of food and a few bottles of gin and set up camp in a meadow. There the band plays, and you dance to it⁷⁶⁶.

Aunque, si se trata de ir de excursión, en *El infierno, el silencio* se nos muestra a LaChapelle padre e hijo a bordo del *SS President*, el barco de vapor con base en Nueva Orleans entre 1941 y 1985. Llegó a ser uno de los escenarios de conciertos más conocidos de Nueva Orleans, aunque también, como hacen los LaChapelle en *Blacksad*, era posible dar un paseo de día en él por el río⁷⁶⁷.

Absortos por el Nueva Orleans jazzístico, hemos dejado a un lado temporalmente, otra de las grandes atracciones turísticas de la ciudad: el Mardi Gras, el carnaval⁷⁶⁸.

⁷⁶⁶ Claxton y Berendt, *Ibid.*, p. 94.

⁷⁶⁷ Guarnido, además del *SS President*, dibujó los muelles de la ciudad en este álbum desde los que se puede contemplar la construcción del *Greater New Orleans Bridge* (los trabajos se prolongaron desde noviembre de 1954 hasta abril de 1958), el puente en ménsula más largo del mundo a su finalización.

⁷⁶⁸ Aunque el nombre se aplique a todas las fiestas de carnaval, el término tiene que ver con el martes de carnaval, el último día antes del comienzo de la cuaresma.

El Mardi Gras había acabado un par de días antes y sin embargo, empezaba a tener la sensación de que la gente de esta ciudad permanecía con el disfraz puesto todo el año⁷⁶⁹.

El Mardi Gras es la gran fiesta de Nueva Orleans. De origen francés, la fiesta se organiza en torno a las cofradías, *krewe*s, encargadas de los bailes y desfiles del carnaval. A lo largo del año deben conseguir los fondos para la elaboración de las carrozas, la confección de los uniformes y la compra de los collares u otros pequeños objetos que arrojaran al público a su paso.

En lo que tiene que haber sido un auténtico quebradero de cabeza para un dibujante realista (y detallista) como Juanjo Guarnido, todos los *flashbacks* diurnos de este tomo suceden en una Nueva Orleans engalanada para el carnaval con sus bandas tricolores moradas, doradas y verdes decorando los balcones y las calles de la ciudad⁷⁷⁰. El ambiente está conseguido ya desde las primeras páginas del álbum, en las que podemos contemplar la decoración de la arteria principal del barrio, Canal Street, pero las verdaderas obras maestras son las dos páginas mudas de las que ya se ha hablado en otro apartado.

La *splash page* con la multitud acercándose a Canal Street desde Saint Charles Avenue nos deja boquiabiertos a la vez que logra condensar el espíritu del carnaval de la época. En la página se puede contemplar la comitiva con su banda de música, su carroza con los miembros de la *krewe* uniformados y, presidiendo el desfile, al rey del carnaval, nombrado por la *krewe* Rex desde 1872. La máscara de la muerte se escapa de John entre el gentío en el que se puede observar a los coloridos indios del Mardi Gras⁷⁷¹ o a los miembros de la carroza arrojando collares (el objeto más común que se arrojaba al público hasta los años sesenta). Ya en la página siguiente (Díaz Canales y Guarnido (2010a:35)), se puede ver a miembros de la *krewe* Zulu, con sus faldas de paja y la cara pintada como en los espectáculos de *minstrel*, bailando alrededor de un cariacontecido Blacksad⁷⁷².

⁷⁶⁹ Díaz Canales y Guarnido, *Ibid.*, p. 31. Observación irónica ya que los personajes antropomorfos llevan una máscara animal que oculta su muy humano modo de proceder en la historia.

⁷⁷⁰ Los colores proceden de la *krewe* Rex. Esta aprovechó el lema del carnaval de 1892, "The Sybolism of Colors" para darles el siguiente significado: el morado simboliza la justicia, el dorado, el poder, y el verde, la fe. Vid. <http://www.neworleansonline.com/neworleans/mardigras/krewes/rex.html>.

⁷⁷¹ Todos con cara de caballo (no sabemos si en alusión a los equinos purasangre de los indios norteamericanos).

⁷⁷² La *krewe*, formada por afroamericanos, tuvo problemas en los años sesenta con los defensores de los derechos civiles que consideraban la caracterización de los integrantes de la cofradía como denigrante para las personas de raza negra.

Sería absurdo despedirnos de Nueva Orleans sin hablar del *blues* y del *jazz*, estilos musicales ya universales y con presencia destacada en *Blacksad*⁷⁷³. Al fin y al cabo, como dice Fausto LaChapelle, y en esto coincide parcialmente con John, el infierno sería “un lugar sin música, en completo silencio”⁷⁷⁴.

Me encanta el blues. Siempre he pensado que si la serie pudiera tener una banda sonora, esta debería estar formada por una buena selección de música blues. [...] La búsqueda de documentación me ha estimulado a ampliar mis horizontes musicales, y ahora también considero el jazz como la música de fondo para las peripecias de nuestro detective⁷⁷⁵.

Así se expresaba Díaz Canales después de terminar *Alma roja*. La serie le hizo conocer un poco más a fondo el *jazz*, “esa música afroamericana que forma parte del decorado sonoro del género, como nos han enseñado las películas americanas”⁷⁷⁶. Díaz Canales introdujo en este estilo musical a su amigo Guarnido, y no descartaba que la música estuviera más presente en las próximas aventuras de John. Solo hubo que esperar un álbum para ver cómo *jazz* y *blues* empapaban por completo la siguiente aventura de nuestro héroe.

Ambos géneros musicales, aunque compartan raíces, también muestran las diferencias propias de los ambientes en que nacieron: el *jazz* en Nueva Orleans y el *blues* en la región del Delta del estado de Misisipi, una zona delimitada por los ríos Yazoo y Misisipi con la renta más baja de todo el país en las primeras décadas del siglo pasado⁷⁷⁷.

Frente a la sociedad rural de las plantaciones del Delta, Nueva Orleans se erigía como el máximo exponente del *melting pot*, el crisol de culturas, de todo EE. UU. a comienzos del siglo XIX con la llegada de sus nuevos dueños anglosajones que convivían con europeos (franceses y españoles), los criollos⁷⁷⁸, los esclavos africanos y los recién llegados haitianos huidos de un país en plena revolución de los esclavos.

⁷⁷³ Referencia recomendable sobre estos géneros musicales, además de *Jazz Life*, son los libros del historiador musical Ted Gioia: *The History of Jazz* (1998) y *Delta Blues* (2008).

⁷⁷⁴ Díaz Canales y Guarnido, *Ibíd.*, p.48. Para *Blacksad*, “el infierno es la nada. Un lugar sin mis amigos, sin música, sin palabras que estimulen la imaginación, ni belleza que exalte los sentidos” (Díaz Canales y Guarnido, *Ibíd.*, p.4).

⁷⁷⁵ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁷⁷⁶ José Muñoz, dibujante de *Alack Sinner*, en Yexus (2014:12).

⁷⁷⁷ No debe confundirse con el Delta del Misisipi en el que se encuentra la ciudad de Nueva Orleans.

⁷⁷⁸ El término en el caso de Nueva Orleans se refiere, no tanto a los franceses o españoles nacidos en suelo americano, sino a los esclavos liberados por sus amos por ser fruto de relaciones con sus esclavas. Los criollos de Nueva Orleans recibían una formación académica y evitaban relacionarse con el resto de negros, liberados o esclavos de la ciudad como muestra de un cierto estatus social. En *Blacksad* se menciona una parte de la herencia criolla importante hasta nuestros días: la comida (Thomas invita a John a probar sus platos) (Díaz Canales y Guarnido (2010a:19)).

No es de extrañar que, ante semejante amalgama cultural, la fuerza creativa asociada a las clases negras más desfavorecidas diera a luz una nueva forma de expresión musical gracias a “this ability of African performance arts to transform the European tradition of composition while assimilating some of its elements”⁷⁷⁹.

La conjunción de una serie de factores hicieron posible que surgiera el *jazz*: la posibilidad de que los negros pudieran reunirse para cantar y bailar⁷⁸⁰; las canciones de trabajo; el hecho de que los criollos, con una formación musical basada en la música clásica europea, tuvieran que convivir con el resto de negros de la ciudad⁷⁸¹ y, aunque se ponga cada vez más en duda la importancia capital que anteriormente se le atribuía, la creación del barrio rojo en Nueva Orleans, *Storyville*, en el que entre 1897 y 1917 convivían clientes de la prostitución de todas las clases sociales en burdeles donde había músicos interpretando música.

Al *jazz* se había llegado por una ruta musical con las siguientes características:

- Un modelo de llamada-respuesta, propio de la música africana en la que se interactuaba entre intérprete y audiencia.
- La integración de la música en el trabajo diario con canciones de trabajo acompañadas a la tarea que se llevara a cabo.
- Fuerte relación entre música y danza.
- Uso de instrumentos que simulaban la voz humana.
- Énfasis en la improvisación.
- Y, sobre todo, extraordinaria riqueza rítmica⁷⁸².

El *blues*, también presente en el *Storyville* de Nueva Orleans, era, en principio algo bien distinto. Los aires de libertad de la ciudad de Luisiana no llegaban a las plantaciones de algodón de Misisipi. Las oportunidades para reunirse, bailar y tocar instrumentos apenas existían. Ya fuera por el temor de los dueños a que pudieran darse aglomeraciones de esclavos o a la consideración de pecaminosas de sus danzas, la vitalidad de la música negra tuvo que desarrollarse por otros derroteros. El *blues* del Delta

⁷⁷⁹ Gioia (1998:13)

⁷⁸⁰ La ciudad habilitó en 1817 la Congo Square como lugar de reunión al aire libre para los esclavos. El nombre actual del lugar es Louis Armstrong Park.

⁷⁸¹ A raíz de que en 1894 el Louisiana Legislative Code estipulara que toda persona con antepasados africanos debía ser clasificada como “Negro”.

⁷⁸² Gioia, *Ibíd.*, p. 14 y 15.

sería un *blues* de un solo intérprete acompañado por un solo instrumento: la guitarra. El *bluesman* mantendría en sus composiciones un esquema de llamada-respuesta dentro de una estructura de doce compases (aunque en los comienzos variara) que acabó por contagiar a otras formas de música negra como el *jazz*⁷⁸³.

El *blues* acabaría siendo una vía de escape para la población negra. Un género musical en el que el intérprete se regodeaba en el “*dues paying*”, en la tragedia personal que quedaba apenas lo suficientemente esbozada como para transmitir el estado de turbación en un cantante que ejecutaba su actuación con un ritmo lento, quejoso.

Quizás fuera esta, con el paso del tiempo, la mayor diferencia con el *jazz*. Para Gioia (1998:19), “the jazz world has evinced a more fickle temperament, with its methods and vocabulary constantly changing, sometimes into surprising new forms”. Aunque, de todas formas,

blues and jazz, have remained intimate bedfellows over the years, despite these many fluctuations –an intimacy so close that, at times, it’s hard to determine where the one ends and the other begins⁷⁸⁴.

Pero regresemos a Nueva Orleans, porque hemos hablado de la importancia del barrio rojo en el nacimiento del *jazz*, cuando otro de los factores decisivos fue, sin duda, la pasión de la ciudad por las bandas de música. Aunque estas no eran algo exclusivo de la ciudad, lo que sí las hizo únicas fue que se reunieran a todas horas y en todo tipo de eventos sociales. Las fanfarrias de Nueva Orleans siguen siendo famosas hoy en día, no solo por su participación en el Mardi Gras, sino por el hecho de acompañar a los funerales como sucede en *El silencio, el infierno*. La posible explicación a este fenómeno hay que buscarla en la demografía de la ciudad.

En 1880 la esperanza de vida de los negros era de tan solo treinta y seis años y la mortalidad infantil entre esa comunidad era del cuarenta y cinco por ciento. En este contexto, no es tan difícil de explicar la fascinación por la fiesta de los habitantes de la ciudad que alcanzaba su expresión final en los funerales en los que la fanfarria acompañaba al finado tocando música triste (los llamados *dirges*) de camino al cementerio y regresaba al ritmo de música más alegre en la que la gente bailaba tras los

⁷⁸³ Del intento de combinar la escala pentatónica africana con la escala diatónica europea saldrían áreas de ambigüedad tonal, en torno a los intervalos de tercera y de séptima, que acabarían dando lugar a las modernas *blue notes*. (Gioia (1998:12)).

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p.19.

músicos. En la última página de la historieta podemos ver a la gente bailando a la vuelta del funeral de Sebastian con uno de los accesorios típicos de la época.

An umbrella, although it never rains. You see them again and again, in everyshape and color, at the street parades and, in general, everywhere that Negroes have fun. They are the symbol of a little sky, under whose friendly container there is safety and security. Outside this “sky” lies the hostile white world⁷⁸⁵.

La última parada en nuestro recorrido por los escenarios del álbum nos aleja de Nueva Orleans, aunque sigamos dentro del estado de Luisiana. Es la prisión del estado, la Louisiana State Penitentiary, más conocida como Angola⁷⁸⁶. Visitada por Claxton y Berendt en los sesenta, aún podían oírse allí *blues*, canciones de trabajo y *sprituals*, y eso que la administración de la prisión no se lo ponía nada fácil a los negros, a quienes privaba de los instrumentos que sí repartía a los presos blancos⁷⁸⁷.

Como le dice Fausto LaChapelle a Weekly:

Lamentablemente el censo de esta penitenciaría parece una lista de grandes éxitos. Y sé de lo que hablo, porque mi sello discográfico está especializado en música... digamos ... “racial”⁷⁸⁸.

Angola es conocida para los amantes del *blues* porque entre sus muros cumplió condena Huddie William Ledbetter, más conocido como Leadbelly, uno de los primeros maestros del género, al que no nos equivocáramos demasiado si dijéramos que rinde homenaje el personaje de Junior Harper que aparece en la prisión tocando el banjo (en lugar de la guitarra de doce cuerdas de la que solía acompañarse Leadbelly).

Otra referencia, más o menos forzada, sería ver detrás de Fausto y Thomas LaChapelle, la sombra alargada de los Lomax, John y Alan, padre e hijo también, quienes recorrieron el país grabando los testimonios de música tradicional⁷⁸⁹. Fueron ellos los que descubrieron para el público, entre otros, al Leadbelly de Angola, al que acabarían contratando como chófer y ayudante, o a Muddy Waters, uno de los padres del *rock'n'roll*, trabajador en 1940 de una plantación en la región del Delta.

Aunque recordada por Leadbelly, la prisión de Angola no era la que más testimonios musicales tenía que ofrecer a los visitantes, sobre todo, por las estrictas

⁷⁸⁵ Claxton y Berendt, *Ibid.*, p. 95.

⁷⁸⁶ *Angola* (2015), la prisión de Luisiana, da título al segundo tomo de *Tyler Cross*, del guionista francés Fabien Nury y el dibujante alemán Bruno.

⁷⁸⁷ Claxton y Berendt, *Ibid.*, p. 179.

⁷⁸⁸ Díaz Canales y Guarnido (2010a:6)

⁷⁸⁹ Gracias a la inversión, de la que ya se ha hablado, de la administración norteamericana en la cultura como parte de la política del *New Deal*.

normas dictadas por la administración. Al lugar al que más veces regresaron a realizar grabaciones los Lomax fue a la prisión de Parchman, situada en la región del Delta en el vecino estado de Misisipi. Allí existía una cierta libertad para que los presos dieran rienda suelta a sus inquietudes musicales, algo que no debe llevarnos a pensar que existieran unas mejores condiciones de vida. Los trabajos forzados mermaban inexorablemente la salud de los internos y había quienes optaban por la automutilación (conocida como *knocking a Joe*) como forma de escapar a esfuerzos inhumanos sin descanso a pleno sol⁷⁹⁰.

Fausto LaChapelle se encarga de grabar discos de música “racial” desde que fracasara su carrera como director de una *big band*, un tipo de orquesta de *jazz* que nació con el *swing* de los años veinte y tuvo su esplendor desde mediados de los treinta hasta el comienzo de la década de los cincuenta. Los *race records* tendrían una vida parecida. A pesar de los temores iniciales de las grandes compañías de discos, a partir de la década de los veinte la lógica capitalista impuso que se comenzaran a grabar cada vez más discos de géneros musicales negros (con gran éxito, sobre todo, en el terreno del *blues*). La distinción dejó de tener sentido a partir de la llegada a mediados de los cincuenta de la fusión en los barrios pobres de la música de blancos, el *country*, y la de los negros, el *blues*, en el recién creado estilo del *rock'n'roll*⁷⁹¹. En los cincuenta, las compañías de discos tenían artistas blancos que vendían las versiones edulcoradas de las canciones “raciales” negras a un público adolescente blanco. Pero en 1956 se obró el milagro. Little Richard fue capaz de vender más copias de su “Long Tall Sally” y de “Rip It Up” que Pat Boone, el artista blanco encargado de versionar sus canciones⁷⁹².

En *El infierno, el silencio* la protagonista es la música negra interpretada por diferentes animales, pero todos ellos de pelaje negro, para preservar la metáfora lograda en el segundo tomo de la serie. Las taras físicas de los cuatro amigos músicos no son consecuencia de la drástica solución de los presos de Parchman, sino resultado de las malformaciones generadas por el uso del nocivo bálsamo para la gripe: Live Everlasting”, creado por ese monstruo sin escrúpulos, Dupré, reconvertido más tarde en el exitoso dueño de la discográfica LaChapelle⁷⁹³.

⁷⁹⁰ Gioia (2008:62)

⁷⁹¹ Manzano (2015:10). Muddy Waters lo decía en su canción: “The Blues Had a Baby and They Named It Rock and Roll”.

⁷⁹² Ayers (2009:749)

⁷⁹³ Una historia nada fantásica la de los bálsamos y tónicos, más en un país en el que en 1886 se inventaba un tónico digestivo a base de hojas de coca y nuez de cola que, reconvertido en bebida refrescante, se vende por todos los rincones del planeta.

Los cuatro amigos sirven de homenaje, a su manera, a quienes fueran grandes músicos del *jazz* sin que influyeran en su música sus problemas físicos. Así, el trompetista Joachim recuerda al músico y escritor Boris Vian, que continuó tocando la trompeta a pesar de sus afecciones pulmonares, o Junior Harper, además de la referencia a Leadbelly, homenajea, con sus tres dedos de la mano izquierda⁷⁹⁴, al guitarrista Django Reinhardt, que fue capaz de inventar un sistema de digitación con el que compensar esta limitación causada por las heridas que sufrió en el incendio de su caravana. Hubo otros grandes nombres víctimas de la enfermedad como el percusionista Chick Webb, de baja estatura a causa de la tuberculosis en su infancia o el pianista Michel Petrucciani, aquejado de osteogénesis imperfecta, una rara enfermedad ósea.

El personaje de Sebastian “Little Hand” Fletcher tiene una parte de él, pero también hay otra parte de un músico que impresionó a Díaz Canales, sobre todo a partir del cuento “El perseguidor” de Julio Cortázar: Charlie Parker, conocido también como *Bird*⁷⁹⁵. Parker, considerado como uno de los mejores intérpretes de saxo alto, arruinó vida y carrera por no poder superar su adicción a la heroína, peligrosa afición que comparte con el Sebastian Fletcher de *Blacksad*⁷⁹⁶.

Los músicos de *jazz* fueron las víctimas más significativas de una droga que introdujo la mafia en EE. UU. tras el fin de la Ley Seca. Lucky Luciano fue el primero en ver en esta droga la sustituta del alcohol como fuente principal de ingresos. Él fue quien eligió el Harlem neoyorquino como banco de pruebas para crear el nuevo mercado de una droga que se compraba como morfina a los laboratorios alemanes y que era trasladada vía Marsella y Vigo hasta La Habana, ciudad en que se transformaba en el producto final listo para el consumidor norteamericano⁷⁹⁷.

Por lo visto en *El infierno, el silencio*, no sólo las drogas ofrecían consuelo físico y espiritual. En la historieta nos encontramos con Madame Gibraltar, la hechicera de vudú que intenta aliviar los días finales de Fausto. Como no podía ser de otra forma, la

⁷⁹⁴ Vid. Díaz Canales y Guarnido (2010a:7)

⁷⁹⁵ Cfr. Díaz Canales y Guarnido (2006a). A pesar del apodo de “pájaro”, el personaje de Sebastian iba a ser en principio un mono, hasta que los autores se decidieron finalmente por un perro bóxer.

⁷⁹⁶ La desdichada historia de “Little Hand” Fletcher nos ofrece una tercera lectura del título de este tomo tras las de John y Fausto. Sebastian ha caído en el infierno de la heroína porque tiene que pagar por “el peor de los pecados que he cometido. El pecado del silencio...” [de no denunciar a Fausto LaChapelle para no perder todo lo que había conseguido] (Díaz Canales y Guarnido (2010:44). Por otro lado, decir que en el nombre de Sebastian está presente el recuerdo de Fletcher Henderson, pianista y arreglista determinante para el nacimiento del *swing* en los años veinte.

⁷⁹⁷ Martín Escribà y Sánchez Zapatero (2009:199)

Madame Gibraltar, heredera de la mítica hechicera de Nueva Orleans, Marie Laveau, adopta la forma de un mona y sirve, quizás, de homenaje, en este volumen atípico de la serie, a cierta gitana de Gibraltar que fue la madre de uno de los personajes de cómic más influido por el esoterismo de su autor: Corto Maltés.

Ya desde una perspectiva más científica, tampoco debería pasársenos por alto que en la década de los cincuenta, la salud de la población vivió una serie de mejoras espectaculares en los EE. UU. Al uso común de la penicilina como antibiótico, se le unió el gran logro en materia de salud de la era Eisenhower: la vacuna contra la poliomelitis. La enfermedad, con más de cincuenta mil casos registrados en 1954, condujo a un clima enrarecido en el que se cerraban playas y piscinas y se evitaban las aglomeraciones. Ese mismo año, tras el desarrollo de la vacuna, se tomó la decisión de hacer una campaña de vacunación escolar masiva que hizo que la enfermedad remitiera hasta un número mínimo de casos.

6.1.2.4. *Amarillo. Beats en la Ruta 66*

Amarillo, la última entrega de *Blacksad* hasta el momento, culmina el ciclo de los colores. Es un álbum atípico dentro de la serie, no solo por los motivos aducidos en otros apartados de este trabajo, sino también por el grado de intervención de John en el desarrollo de la trama. Nuestro investigador, como resultado de la presencia de dos tramas paralelas, está ausente en buena parte de la historia⁷⁹⁸ y, por primera vez, no le mueve a actuar un asesinato o la búsqueda de una persona, sino el robo de un objeto: el cadillac que debía llevar hasta Tulsa.

Para su desgracia, a su llegada a la localidad de destino, un par de *beats* le sustraen el vehículo y se inicia su persecución a lo largo de la carretera más conocida de

⁷⁹⁸ Juan Díaz Canales: “Les personnages important plus que la trame. Il nous fallait de l’espace pour développer Chad et son entourage, d’où un peu moins d’importance accordée à *Blacksad*”. En Giner (2013:52).

los EE. UU., la Ruta 66, “mythique chemin vers la terre promise californienne, mais aussi symbole de la fin de la conquête de l’Ouest”⁷⁹⁹.

La ruta federal *U.S. 66*, comenzada en 1926, discurría entre Chicago, Illinois, y Santa Mónica, California⁸⁰⁰, a lo largo de casi cuatro mil kilómetros que permitían comunicar el noreste con el oeste del país. Aunque en 1985 quedara fuera de la red de carreteras de Estados Unidos, la Ruta 66 se ha mantenido como destino turístico con señalizaciones que muestran a los viajeros el trazado de la “*historic route*”. La carretera se convirtió pronto en protagonista de episodios grabados en la memoria norteamericana.

Durante los años treinta, a consecuencia de la sequía y las ventiscas de arena que azotaron el centro del país —el *Dust Bowl*—, el asfalto de la Ruta 66 fue testigo del éxodo masivo de los granjeros de esa región en busca de un futuro mejor en dirección, cómo no, al oeste. El pasó de los *Okies*, como se llamó un tanto despectivamente a los granjeros que salían de Oklahoma hacia California, quedó recogido para la posteridad en las páginas de *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, de 1939 y en los fotogramas de la película homónima dirigida por John Ford en 1940.

La *Mother Road*, como la llamaba Steinbeck, volvería a tener su momento de gloria gracias a una novela, escrita entre 1948 y 1949, que vería la luz en 1957: *En el camino*. En el libro estaban plasmadas las andanzas de los jóvenes Sal y Dean en sus viajes en coche por los EE. UU., muchos de los cuales transcurrían a lo largo de la Ruta 66. La aparición de *En el camino*, en la década de los cincuenta, la de las aventuras de *Blacksad*, coincidiría con el inicio del declive de la carretera.

A iniciativa del presidente Eisenhower, se aprobaba en 1956 la *Federal Highway Act*, un ambicioso proyecto por el que se construyeron más de sesenta mil kilómetros de autopistas interestatales por todo el país⁸⁰¹. La idea de Eisenhower, madurada tras comprobar *in situ* la importancia de las comunicaciones terrestres en la Alemania nazi, fue beneficiosa para los automovilistas y contribuyó a relanzar la economía. De paso, se garantizaba que todas las ciudades de más de cincuenta mil habitantes pudieran ser evacuadas rápida y eficazmente en el supuesto de un ataque nuclear soviético (así como el desplazamiento inmediato de las tropas).

⁷⁹⁹ Giner (2013:53)

⁸⁰⁰ En un principio estaba diseñada para unir Chicago y Los Ángeles, pero se modificó el final del recorrido.

⁸⁰¹ El dinero, habida cuenta de la preocupación de Eisenhower por el control en el gasto, salió de los nuevos impuestos que se aprobaron para los vehículos y los combustibles.

Asimismo, la mejora en las comunicaciones potenció el acceso al automóvil privado y generó la búsqueda de un “espacio centrífugo”⁸⁰², alejado de la ciudad. El cambio en la movilidad en la Norteamérica de los cincuenta se manifestó en dos direcciones enfrentadas. La primera, la mayoritaria, fue la del turismo, “helped define and reinforce the hegemonic view of America as a White, middle-class, consumer-based society”⁸⁰³, mientras que el otro camino, el subversivo, el elegido por los *beats* de *Amarillo*, “give voice to alternative views of America that challenged the hegemonic view of a populace united in harmony and affluence”⁸⁰⁴. Dicho con otras palabras, se oponía “la conformidad ciega de los barrios residenciales frente a los salvajes ritmos de los bongos que movieron a los *beatniks*”⁸⁰⁵.

Ajena a estas tensiones, y relegada poco a poco al ostracismo por la nueva red viaria, la Ruta 66 ingresaba poco a poco en el terreno de lo mítico. A libros, música y películas inspiradas por ella, se unía la serie de televisión *Route 66* (emitida entre 1960 y 1964), la respuesta *prime-time* a los Tom Joad y Sal y Dean de las novelas. Los espectadores estadounidenses disfrutaban cada semana con las aventuras de dos jóvenes en ruta a bordo de un Chevrolet Corvette (modelo de coche que quedó asociado a la Ruta 66 en el imaginario colectivo del país)⁸⁰⁶. La historia de *En el camino* inspiraba tan solo vagamente esta serie. Sin embargo, la influencia del libro como *roman à clef* de la Generación Beat, precursora de la corriente contracultural de los sesenta, estuvo detrás de las grandes *road movies* de la época⁸⁰⁷.

El espíritu rebelde estaba presente en *Bonnie y Clyde* (1967), el modelo para las películas sobre fugitivos, y en *Easy Rider* (1969), el modelo para los largometrajes sobre la búsqueda⁸⁰⁸. El *homo viator*, el hombre que viaja, se desplazaba hasta la Ruta 66, hasta la Norteamérica de la segunda mitad del XX para culminar con su búsqueda de libertad o escapar de lo que le aprisiona en un viaje que une *Amarillo* con aquel primer viajero homérico de la *Odisea*.

⁸⁰² Dimendberg (2004) desarrolla este concepto a partir de la interacción entre cine y autopistas.

⁸⁰³ Laderman (2002:41)

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ Heimann (2003). La palabra *beatnik* (nacida de la unión de *beat* y *Sputnik*) se utilizaba para referirse de un modo despectivo a los miembros del movimiento *beat*.

⁸⁰⁶ Cfr. ALVEY, Mark, “Wanderlust And Wire Wheels. The Existential Search Of *Route 66*” en Cohan y Rae Hark (1997:143-164).

⁸⁰⁷ El propio libro no tendría su versión cinematográfica hasta *En la carretera* (2012), dirigida por Walter Salles, director asimismo de la muy recomendable *Diarios de motocicleta* (2004), el viaje a lo largo de Sudamérica de dos amigos argentinos: Alberto Granado y Ernesto Guevara.

⁸⁰⁸ Laderman, *Ibid.*, p. 20.

El camino, la carretera, además de su carácter simbólico universal en el movimiento, en el paso por la vida en busca de nuestro destino, adquiere unas fuertes connotaciones para un país, los EE. UU., forjado en la frontera, en su búsqueda en el Oeste de esa tierra prometida de la que hablaba más arriba Díaz Canales. De hecho, la historia estadounidense (y por extensión, la del continente) se basa en el viaje: en el descubrimiento, en la conquista, en la llegada de esclavos de las costas africanas, en las migraciones europeas o, en el caso de los EE. UU., en la fundación de una colonia tras la huida de Inglaterra de los *Pilgrim Fathers*.

Para Guarnido: “la route 66 symbolise l’escapade plus que liberté, comme si l’on échappait à sa propre vie par le voyage”⁸⁰⁹. Esa es la tesitura en la que se halla John Blacksad, cansado de muertes y problemas, en busca de un tranquilo viaje de vuelta a casa que se complica y le lleva a recorrer un buen trozo de la geografía norteamericana: de Nueva Orleans a Tulsa, Amarillo, Denver, Santa Fe, Ratón y Chicago hasta regresar a Nueva York. Las viñetas del álbum dan buena muestra en este trayecto de la belleza de los paisajes naturales y de algunos edificios significativos. Entre estos últimos, podemos contemplar, por ejemplo, la *San Miguel Mission*, en Santa Fe, Nuevo México, posiblemente la iglesia más antigua de EE. UU., que enseña a unos turistas Donna, la hermana de John⁸¹⁰.

En ese instante, los caminos de nuestro héroe y los de Chad y Luanne aún no se han unido. Lo harán en el tren en el que el león y la gata huyen hacia Chicago. Allí concluye su viaje, en la ciudad del viento, una urbe de negocios situada a orillas del lago Michigan, comienzo de la Ruta 66 y famosa por haber sido el hogar del gánster más famoso de los años treinta: Al Capone. En *Amarillo* aparecen su estación de tren, la Union Station, aún en pie (aunque con modificaciones importantes⁸¹¹), y la estación de autobuses Greyhound –inaugurada en 1953 y demolida en 1990–.

Por el camino no estaban solo los grandes edificios históricos. La Ruta 66, sobre todo a partir del éxodo de la Gran Depresión, era una carretera repleta de gasolineras, talleres y restaurantes que habían ido surgiendo para cubrir las necesidades de los

⁸⁰⁹ Giner, *Ibíd.*

⁸¹⁰ No acaba de quedar claro en la historia por qué John y Neal acaban en Santa Fe si Ratón, donde vive su hermana, queda bastante más cerca del punto en el que les ha dejado a su suerte el loro *redneck*.

⁸¹¹ El Concourse Building que aparece en *Amarillo* fue demolido en 1968.

viajeros⁸¹². La realidad de unos EE. UU. modernos se iba imponiendo paulatinamente a la visión romántica del viaje. La búsqueda de una naturaleza prístina chocaba frontalmente con un trayecto que se hacía sobre una máquina, automóvil o motocicleta, símbolo de la capacidad del hombre de transformar el paisaje, como de hecho estaba ocurriendo a lo largo de la Ruta 66.

No obstante, en medio de esta Norteamérica desvirtuada por el consumismo, entregada al placer de “comprar” la experiencia del viaje (en el correspondiente vehículo propio), reconocemos entre las páginas de *Amarillo* a gente que es capaz de mantenerse al margen de la sociedad: la gente del circo y los *beats*.

El circo *Sunflower* es un escenario importante de la última aventura de John Blacksad. Vuelve a ser, una vez más en la obra de Díaz Canales, una sociedad cerrada con sus propias reglas (lo que da lugar a su propia justicia, como le pasa a Chad). Además, son los años cincuenta,

La época de su declive. El circo había sido muy importante, posiblemente era la atracción de masas más popular. Pero con la llegada de la televisión, en ese momento preciso de la historia, estuvo a punto de desaparecer⁸¹³.

Son los estertores de la época dorada del circo, aquella en la que el “*Circus Day*” paralizaba pueblos y ciudades de todo EE. UU. Cerraban escuelas y comercios y gente de todos lados se agolpaba a contemplar un espectáculo publicitado durante meses en las calles. Ya fuera en el desfile gratuito que anunciaba la llegada o bajo la carpa, los espectadores tenían la posibilidad de asistir a alguna de las sesiones ofrecidas por los numerosos circos del país. En 1903, en su momento de mayor apogeo, llegó a haber noventa y ocho circos, de los que al menos treinta y ocho se desplazaban en tren –con algunos capaces de desplazarse de la costa este a la oeste en un solo día⁸¹⁴–.

Dentro de los personajes del *Sunflower*, el circo en decadencia de *Blacksad*, hay un koala, Kupka, el copropietario, que está inspirado por un personaje real: Emmett Kelly. Fue el creador del personaje del “Weary Willie”, un payaso atípico, inspirado en los vagabundos de la época de la Gran Depresión. Su payaso tenía la particularidad de estar triste y conseguía crear situaciones cómicas a partir de situaciones nunca antes vistas

⁸¹² En 1940, por ejemplo, en plena Ruta 66, en San Bernardino, California, abría sus puertas el primer restaurante McDonald’s. En los cincuenta comenzarían a proliferar también los moteles como el que sirve de alojamiento a Chad y Abe al comienzo de *Amarillo*.

⁸¹³ Godzided (2014)

⁸¹⁴ Davis (2002:7)

en el mundo del circo. En *Amarillo*, Díaz Canales no pudo resistirse a incluir un número suyo en el que intentaba barrer la luz proyectada por un foco sobre la pista⁸¹⁵.

Junto con el mundo del circo, en el quinto volumen de *Blacksad* aparecían los miembros más destacados de la Generación Beat: Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William Burroughs.

Los *beats* representan para el guionista:

le voyage et la liberté, le retour aux origines de'une Amérique primitive, la fuite de la civilisation. Les artistes de la Beat Generation avaient une attitude iconoclaste et contre-culturelle. Très hétérogène, ce groupe d'écrivains avait en commun la recherche d'un nouvel idéal artistique, loin de tout académisme et des considérations d'ordre moral. Et vocation à être des enfants terribles⁸¹⁶.

De modo que el lado tenebroso de la creación artística ha llevado a Díaz Canales a reflexionar también en la última aventura del detective “sobre la utilidad del arte a través de las experiencias extremas de estos artistas tan fuera de convenciones sociales y morales”⁸¹⁷. Artistas que, a juicio de Guarnido, “dans leur révolte libertaire, sont allés très loin, parfois trop avec leurs attitudes autodestructrices”⁸¹⁸. Al hilo de estas reflexiones, Díaz Canales dejaba en el aire las preguntas que le habían suscitado los *beats* en *Amarillo*:

¿Merece realmente la pena destrozarte la vida a cambio de producir una obra maestra? ¿Es que tiene más valor el arte, en el sentido más espiritual del término, que las personas? ¿Es justificable los efectos extremadamente dañinos que tienen algunos comportamientos artísticos llevados al límite sobre las personas y la sociedad?⁸¹⁹.

La respuesta de Ginsberg en este diálogo en el tiempo es otra pregunta:

What will

I care if I faced my responsibilities

instead of my mysteries?⁸²⁰

La propuesta *beat* era radical, contraria a los valores que se habían instaurado en los cincuenta.

You had McCarthyism, you had a completely false set of values being presented in terms of morality, ethics and success: the man of distinction, [...] a sort of British-looking guy with a brush

⁸¹⁵ Díaz Canales y Guarnido (2013:29)

⁸¹⁶ Giner, *Ibíd.*, p. 52

⁸¹⁷ Spinaro y Azpitarte (2014:12)

⁸¹⁸ Giner, *Ibíd.*

⁸¹⁹ *Infame & Co* (2014)

⁸²⁰ Carta de Jack Kerouac a Allen Ginsberg de 15 de marzo de 1952. Cfr. Morgan y Stanford (2010:107)

moustache and a tweed coat, in a club library, drinking – naturally – the favorite drug, the drug of choice of the Establishment⁸²¹.

Los *beats* ofrecían frente al conformismo obligatorio “sexo salvaje, uso recreativo de las drogas, un claro desarraigo y lo que es más importante, textos experimentales de todo tipo”⁸²².

Kerouac, Ginsberg y Burroughs se conocieron en Nueva York en los ambientes estudiantiles de la Universidad de Columbia a mediados de los cuarenta⁸²³. Allí también conocerían en 1946 a Neal Cassady, del que se enamorarían tanto Kerouac como Ginsberg. Neal, a sus veinte años, tenía detrás una carrera como delincuente juvenil en Denver. Era un espíritu libre, mujeriego y juerguista que fascinó desde el principio a Jack Kerouac hasta el punto de embarcarse con él en sus viajes por EE. UU. Los viajes de Kerouac y Cassady son la base para *En el camino*.

En *Amarillo* el viaje lo emprenden en cambio Ginsberg y Kerouac, Abraham Greenberg y Chad Lowell en la historieta. En la vida real ambos escritores llegaron a ser amantes, pero Ginsberg, aupado a poeta de fama mundial por *Aullido y otros poemas* (1956), se iría distanciando poco a poco de Jack. Neal aparece homenajeado en cierta medida en el personaje de la hiena Neal Beato, solo en sus pretensiones de guaperas y ligón⁸²⁴. El apellido incluye además el término *beat*. Kerouac dio con él mientras hablaba con su amigo Herbert Huncke. La palabra significaba “molido” (“cansado”), pero también estaba relacionada con “*beatitude*” (de ahí el modo de ser de Neal Beato en *Amarillo*).

Neal Beato es el encargado de recriminarle al atormentado Chad del final del episodio: “la única desgracia es empeñarse en morir a fuego lento cuando se tiene toda una vida por delante. Haz lo que quieras, pero yo quiero vivir, ¿me entiendes?...”⁸²⁵. Precisamente Kerouac había dejado escrito, pensando en Neal, lo siguiente:

Sigo a la gente que me interesa, porque la única gente que me interesa es la que está loca, la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo, la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes, sino que arde, arde, arde como fabulosos

⁸²¹ “Interview with Allen Ginsberg” (1996)

⁸²² Pekar y Piskor (2011:VII)

⁸²³ Los presentó un amigo común, Lucien Carr, quien acabaría en la cárcel por homicidio, acompañado de Kerouac y Burroughs, encubridores del crimen.

⁸²⁴ A Díaz Canales se le adelantó en el homenaje John Lennon. El *beatle* confesó a Kerouac que el nombre de su banda provenía de su *beat*.

⁸²⁵ Díaz Canales y Guarnido (2013:51)

cohetes amarillos explotando igual que arañas entre las estrellas y entonces se ve estallar una luz azul y todo el mundo suelta un “¡Ahhh!”⁸²⁶.

Así que Kerouac acaba en la carretera con Cassady. Greenberg y Chad hacen lo propio en *Amarillo* y cuando su viejo coche se avería, intentan robar una motocicleta y, cosas del destino, acaban llevándose el cadillac de Blacksad. En la tercera parte de *En el camino* también aparece un cadillac (aunque un modelo más viejo que el del cómic). Por muy fantasiosa que parezca la historia por la que un toro contrata a Blacksad para llevar su coche hasta Tulsa, esto es lo que les pasa a Sal y Dean en Denver:

En la agencia de viajes esperaba un estupendo recibimiento a quien quisiera llevar un Cadillac del 47 hasta Chicago. El dueño había llegado conduciendo desde México acompañado de su familia, se había cansado y los había metido en un tren. Lo único que quería era nuestros nombres y que lleváramos el coche a Chicago. Mis documentos le dejaron convencido de que todo iría bien. Le dije que no se preocupara⁸²⁷.

Como es lógico, el coche, en el que también debían llevar a unos estudiantes hasta la ciudad de Illinois, llegará a su destino en un estado deplorable; suponemos que un poco mejor que el cadillac estrellado una y otra vez contra el buzón de correos para recuperar la obra de Chad en un doble guiño a Kerouac. Por un lado, aparece el rollo de papel de treinta y cinco metros en el que Jack Kerouac mecanografió *En el camino* a partir de apuntes recogidos en libretas en el transcurso de sus viajes. Y, por otro, se menciona tangencialmente el budismo, del que Kerouac y Ginsberg fueron pioneros en su introducción en Norteamérica, ya que Greenberg quería enviar el rollo de Chad al Dalai Lama, “la única persona del mundo que hoy por hoy puede guiarte de nuevo hacia el camino de la luz y la redención”⁸²⁸.

Por otro camino, el del exceso, Chad y Abraham ya tienen quien les guíe: Billy Sorrows, el flamenco que hace el papel de William Burroughs. Cuando los dos amigos roban el cadillac a Blacksad, se dejan la mochila de Chad en la que hay un mapa en el que está señalado Amarillo, Texas. En *En el camino*, la visita a Burroughs es a Nueva Orleans, pero antes de vivir allí Burroughs y su mujer, Joan Vollmer, habían estado viviendo en

⁸²⁶ Kerouac (1996:17). Neil Young retomó la metáfora en su canción “Hey Hey, My My (Into The Black)” con su “It’s better to burn out than to fade away”, famoso más tarde porque estaba citado en la nota de suicidio de Kurt Cobain, el cantante de Nirvana.

⁸²⁷ Kerouac, *Ibíd.*, p.291.

⁸²⁸ Díaz Canales y Guarnido, *Ibíd.*, p. 16.

una granja comprada en New Waverly, Texas, donde se dedicaban fundamentalmente a cultivar marihuana y en donde nació su hijo⁸²⁹.

Si bien es cierto que los *beats* experimentaron con la drogas como parte de su filosofía de vida, su relación con estas fue tormentosa. El propio Burroughs escribiría *Yonqui* en 1953, un crudo retrato de su vida por aquel entonces en el que se dejaba a los lectores asomarse a la cara oculta de la realidad norteamericana de los cincuenta. Burroughs sería un adicto toda su vida y arrastró a la droga también a su mujer. Quiso vivir de la venta de la marihuana de Texas, pero no funcionó, por lo que se mudó a Nueva Orleans y, de allí, por consejo de su abogado tras incautársele droga en casa, partió para México. En ese país, el 6 de septiembre de 1950, jugando a Guillermo Tell, Joan, su mujer, se puso un vaso de cristal en la cabeza y lo retó a que disparara. Burroughs disparó. Ella murió al instante. Un buen abogado y una buena cantidad de dinero de su familia bastaron para sacarle a los pocos días de la cárcel. El episodio se recrea en *Amarillo*. Chad debe disparar a un vaso en la cabeza de Abe para demostrar que no es un cobarde. El león es incapaz, pero el vaso estalla a disparo de... Billy Sorrows.

Las drogas, legales e ilegales, hicieron mella también en Jack Kerouac. Adicto al *speed* desde su época neoyorquina, logró dejar la adicción en los cincuenta. No tuvo la misma fuerza de voluntad con el alcohol. La muerte le sorprendió a los cuarenta y siete años a causa de la cirrosis hepática producida por décadas de consumo excesivo de bebidas alcohólicas. Kerouac se fue, pero antes fue capaz, junto con Ginsberg y Burroughs, de romper los moldes de la novela y la poesía norteamericana de los cincuenta, dejando que entrara una brisa de aire nuevo al dar voz a los que no la tenían en la Norteamérica de la abundancia. Natalie Merchant lo recordaba (y lo cantaba) así:

He chose his words from mouths of

Babes got lost in the world

Hip flask slingin' madmen

Steamin' caf' flirts

They all spoke through you⁸³⁰.

⁸²⁹ En el cómic solo sale un niño. En la vida real, Burroughs y Vollmer se habían instalado en el rancho con una hija fruto de un matrimonio previo de Joan.

⁸³⁰ Letra de la canción "Hey Jack Kerouac" del álbum *In My Tribe* (1987), del grupo 10.000 Maniacs.

6.1.2.5. Historias cortas

“Como el perro y el gato” y “Escupir al cielo” aportan, cada una de distinto modo, un complemento a todo lo que llevamos viendo en las páginas anteriores.

La primera, “Como el perro y el gato”, data de verano de 2003, y tiene interés porque en la primera página, la superviñeta en la que se incrustan las demás imágenes, muestra una imagen de un hotel de la ciudad de Nueva York, reconocible gracias a la silueta del Empire State Building que se ve en la esquina superior izquierda (imagen 20). *Arctic-Nation* se había publicado en marzo de ese año con esa misma silueta recortada en el horizonte del barrio de The Line en lo que suponía el salto definitivo de la indefinición urbana al Blacksad de la Gran Manzana, que sería ya el escenario definido de *Alma roja*.

En “Escupir al cielo”, aparecido en Francia en la navidad de 2004, lo que nos resulta relevante de la historia, ya no es tanto el lugar, como el contexto histórico en sí, fijado por el periódico que Blacksad compra en el kiosco y por la reflexión que le arranca la madre que ha perdido a su hijo en la guerra al dejarse embaucar por Tío Sam.

“Chinese Attack in North Korea. McArthur threatens Beijing with A-bomb”⁸³¹ es el titular del periódico *The News*.

La guerra de Corea⁸³², que duró entre 1950 y 1953, fue la primera gran contienda entre ejércitos convencionales occidentales y comunistas dentro de la Guerra Fría. Además, las tropas occidentales lo hicieron por primera vez bajo bandera de la ONU. Aunque la guerra haya quedado en el olvido ante la más mediática de Vietnam (la televisión aún estaba dando sus primeros pasos), fue un paso importante en el enfrentamiento entre ambas superpotencias, sobre todo por la posibilidad de una confrontación nuclear directa. La guerra tuvo consecuencias inmediatas en la vida norteamericana por la presión ejercida desde el macarthismo para una resolución expeditiva del conflicto y por el clima de alarma permanente que se instauró entre la población (que se tuvo que acostumbrar a avisos y simulacros atómicos).

⁸³¹ Díaz Canales y Guarnido (2014b)

⁸³² Vid. “La “acción policial” en Corea” en Veiga, Da Cal y Duarte (2006:93-101).

La península de Corea había quedado dividida en dos regiones, norte soviético y sur norteamericano, en torno al paralelo 38, como consecuencia de la reconquista del territorio a los japoneses a finales de la II Guerra Mundial. Un hecho que no debería haber pasado de anecdótico, de no haberse cruzado por medio el enfrentamiento entre las dos potencias victoriosas, recelosas la una de la otra, y que estaban conformando en Europa el “telón de acero”.

Los EE. UU. no quisieron dejar la parte sur del país a su suerte frente a las pretensiones del norte comunista, pues en su ánimo pesaba el fracaso del apoyo a la China nacionalista en la guerra contra a la facción finalmente victoriosa de la China comunista. A pesar de todo, los norteamericanos sí cometieron un error de cálculo con la amenaza de la República Popular China de intervenir en Corea si los norteamericanos lanzaban una ofensiva hacia el norte. China mantuvo su palabra, comenzó a enviar tropas en octubre de 1950 al norte del país y para noviembre del mismo año, fecha probable del periódico que compra John, las tropas occidentales al mando de un héroe militar como el general Douglas MacArthur tuvieron que realizar una retirada apresurada. MacArthur, como bien señala el titular, era partidario de utilizar la bomba atómica de nuevo en Asia, pero Truman, consciente del precio político que iba a pagar frente a una sociedad hipnotizada por el macarthismo, tomó, con buen criterio, la decisión de relevarlo de su puesto⁸³³.

La llegada de Eisenhower a la presidencia – había prometido acabar cuanto antes con la sangría de soldados en la guerra–, la muerte de Stalin y algunas derrotas dolorosas de Corea del Norte precipitaron el fin del conflicto con la firma del armisticio en julio de 1953⁸³⁴.

La guerra de Corea dejó un saldo de cincuenta mil soldados norteamericanos muertos y más de cien mil heridos por defender un territorio asiático de la amenaza comunista. Dejaremos la reflexión final a John Blacksad: “Yo había descubierto su engaño rodeado de cadáveres en un campo perdido de Europa. Hoy muchos chicos quizás estarán haciendo lo propio en un pueblo de Corea...”⁸³⁵.

⁸³³ El general regresó, como era de esperar, convertido en un héroe del pueblo y Truman tuvo que soportar críticas acérrimas, poca cosa al lado de la quema de imágenes suyas por todas las ciudades del país.

⁸³⁴ El armisticio lo firmaron norcoreanos, chinos y norteamericanos. Los surcoreanos no fueron invitados porque se mantenían firmes en su decisión de continuar la guerra.

⁸³⁵ Díaz Canales y Guarnido, *Ibíd.*

6.1.3. Los objetos.

Los hechos históricos no son los únicos que nos trasladan a la época de las aventuras de John. También son necesarios, cuánto más en el noveno arte, los objetos. Más allá de los que vimos que servían como recurso narrativo, los objetos pueden funcionar como *informantes*, sin función actancial ni indicial, como constataciones que se registran y están por lo que Barthes (1968) llamó el “efecto de realidad”. Lo mostrado en *Blacksad* contribuye, pues, a crear este efecto, a crear la ilusión de realidad del mundo representado.

Los cincuenta, con la separación espacial ente trabajo, ocio y hogar, supusieron para Norteamérica la entrada de lleno en un mundo nuevo para una nueva sociedad consumista en la que el coche permitía desplazarse en familia desde la casa en el *suburb* a los *malls*, los centros comerciales, en ebullición durante el decenio. John Blacksad lo deja claro:

Vivimos en un gran país en el que la iniciativa privada siempre es capaz de satisfacer nuestros mínimos deseos consumistas. No hay más que echar un vistazo a cualquier supermercado⁸³⁶.

6.1.3.1. Medios de transporte

Acabamos de nombrar al más importante de entre todos los bienes de consumo que aparecen en *Blacksad*: el automóvil, la propiedad más preciada de los norteamericanos tras la vivienda. Los fabricantes de vehículos supieron azuzar el deseo de los consumidores tras la II Guerra Mundial con unas creaciones que se basaban más en el diseño que en el rendimiento⁸³⁷. El automóvil y la motocicleta eran extensiones mecánicas del propio cuerpo y, sobre todo, continuaban siendo una manera de marcar distancias exhibiendo el estatus social.

⁸³⁶ Díaz Canales y Guarnido (2010a:12). La reflexión es acertada aunque esté hecha en el contexto del negocio de la droga en *El infierno, el silencio*.

⁸³⁷ El punto álgido en las ventas se produjo al adelantar la presentación de los modelos de 1955 al otoño de 1954.

Los nuevos diseños, reflejo del entusiasmo por la velocidad, presentaban líneas elegantes y multitud de adornos. [...] A medida que la década avanzaba, el diseño de automóviles alcanzó su máxima expresión. Los alerones se alargaron y las dimensiones de los vehículos alcanzaron longitudes casi imposibles⁸³⁸.

Durante estos años, pues, lo importante era el aspecto del coche, la altura de los alerones⁸³⁹ y la colorida pintura metálica del exterior. Aunque inventada en 1935, fue hacia 1950 cuando los principales fabricantes de Detroit, al volverse a recuperar la producción, pensaron en la nueva pintura para embellecer los modelos anteriores a la guerra.

La década se inició con un buen número de fabricantes, pero para el fin de la misma, su número se redujo drásticamente. Fallaron diseños e innovación y solo sobrevivieron las marcas más fuertes como General Motors y Ford. La primera, incluso, llegó a producir en los cincuenta más vehículos que todos sus competidores juntos. Su baza fue una estrategia comercial acertada. General Motors contaba con cinco divisiones de coches que ofrecían un modelo para cada nivel de ingresos y cada peldaño de la escala social: Chevrolet, Pontiac, Oldsmobile, Buick y Cadillac (de menos a más lujosa)⁸⁴⁰.

Los automóviles de los cincuenta, además, hallaron una relación simbiótica con otra de las grandes industrias del país: el cine. Durante estos años se multiplicaron los autocines como el de *Arctic-Nation* en el que trabaja Dinah. Los espectadores podían acudir con su vehículo a ver las proyecciones en pantallas más grandes tras la invención del cinemascope en 1953. Asimismo, las películas que se visionaban mostraban coches dentro del nuevo fenómeno de los *exploitation films*,

películas comerciales sensacionalistas en las que jóvenes protagonistas hacían locuras al volante. Largometrajes del tipo *The Devil on Wheels* y *Salvaje* encandilaban a la audiencia con estrellas como Marlon Brando aterrizando a la América de provincias con sus *choppers* y sus *hot rods*, o lo que es lo mismo, sus motocicletas y coches trucados⁸⁴¹.

Siguiendo esa estela, los coches de los sesenta tendrían potentes motores V8. John Blacksad, sin embargo, vive en los cincuenta. En las páginas de la serie aparecen numerosos modelos de automóviles para deleite de los amantes de los vehículos

⁸³⁸ Heimann (2003)

⁸³⁹ La Guerra Fría y la confirmación de que la URSS era una potencia nuclear en 1949 estuvieron detrás de esta pieza definitoria, junto con las tomas de aire, de los coches de los cincuenta. Harey Earl, el diseñador de la General Motors inventor del alerón trasero, se inspiró para crearlo en el caza de doble cola P-38 de Lockheed.

⁸⁴⁰ THACKER, Tony (2009), “Bóolidos y *hoola hoops*”, en Heimann (2009)

⁸⁴¹ *Ibid.*

norteamericanos de época. De entre todos ellos, hablaremos brevemente sobre dos modelos: el Buick Roadmaster y el Cadillac Eldorado.

Del primero hay que decir que es el precioso coche rojo de Blacksad. Podemos observarle a su volante en las páginas de *Arctic-Nation* y en las de *Alma roja*. Como acabamos de ver, es un modelo de General Motors, de Buick, la segunda marca más lujosa, lo que podría llevarnos a pensar en un cierto poder adquisitivo de nuestro detective. Nada más lejos de la realidad. En una década de consumismo desenfrenado, el modelo del coche de John es un Roadmaster de cuarta generación, fabricado en la inmediata posguerra, anticuado para los gustos de los cincuenta y adecuado para un detective privado que confiesa a Weekly estar “sin blanca”⁸⁴² en *Amarillo*.

La división de lujo de General Motors era Cadillac. El modelo Eldorado fue una creación de 1953 y la versión descapotable que aparece desde la portada en *Amarillo* saldría al mercado un año después. Un coche personalizado que llegó a simbolizar, junto con el modelo Edsel de Ford, los excesos de una época. El modelo Eldorado Brougham de 1957, del que “solo” se vendieron cuatrocientas unidades a un precio prohibitivo, incluía, por ejemplo, un juego de vasos de plata imantados, expendedores de cigarrillos y pañuelos de papel, una polvera para las damas y un atomizador de perfume⁸⁴³.

En *Blacksad* hay sitio también para otros medios de transporte de la época. Salvo los aviones, apenas representados por un vuelo que Blacksad observa despegar desde el aeropuerto de Nueva Orleans, en la serie aparece el tranvía en *El infierno, el silencio* y, en *Amarillo*, los autobuses de la estación de Greyhound en Chicago, la motocicleta o el tren.

En cuanto a este último, el modelo que le sirvió de referencia a Juanjo Guarnido fue el California Zephyr⁸⁴⁴, encargado de hacer la ruta entre Chicago y California. Un tren que ofrece unas extraordinarias vistas de las montañas de Colorado, plasmadas en las viñetas crepusculares de Guarnido. Hasta que fueron retirados por una política de ahorro de costes a finales de los cincuenta, este tipo de trenes también tenía un vagón de

⁸⁴² Díaz Canales y Guarnido (2013:6) Michel Aroutcheff llegó a realizar réplicas a escala en una tirada limitada en 2005. Con la caja francesa de 2008 que recopilaba los tres primeros volúmenes de la serie se regalaba la lámina con el buick que se reproduce en este trabajo. Como dato curioso, añadiremos que una variante del modelo de Blacksad es la protagonista de *Buick 8: el coche perverso* (2002), novela de terror de Stephen King.

⁸⁴³ Thacker (2009)

⁸⁴⁴ Proust (2013)

observación que solía ir al final del tren para permitir contemplar el paisaje⁸⁴⁵. Solía ser un vagón especial en el que se podía comer incluso o disfrutar de una bebida servida por alguna de las azafatas del tren. En *Amarillo* aparece este tipo de vagón en la escena en que el koala Kuka quiere deshacerse de Chad lanzándolo fuera del tren en marcha.

Por lo que a la motocicleta respecta (imagen 91), la banda de Gold Medal le presta a Blacksad un modelo de la marca inglesa Triumph, la misma marca que popularizarían Marlon Brando en *Salvaje* (1953) o Steve McQueen en *La gran evasión* (1963).

6.1.3.2. Electrodomésticos

Otro grupo de objetos de *Blacksad* son los aparatos eléctricos que comenzaban su reinado en el hogar⁸⁴⁶. En *Arctic-Nation*, por ejemplo, John escucha una canción en la radio, un medio de comunicación de la época, mientras se prepara para el funeral (imagen 161). Relacionado con la música es el empleo de tocadiscos en la serie en *Alma roja*⁸⁴⁷ (imagen 162) y *El infierno, el silencio*⁸⁴⁸. El aparato no era ninguna novedad. Sí que lo eran, en cambio, los discos de vinilo de siete pulgadas de 45 revoluciones por minuto en los que comenzaron a publicarse todos los *singles* musicales en la década de los cincuenta (en la que nacería el *rock'n'roll*).

Pero el medio de comunicación de masas que revolucionó las pautas de la sociedad norteamericana fue la televisión, la estrella del hogar desde 1950, año en que se llegaron a vender veinte mil televisores al día⁸⁴⁹. El aparato puede verse en la casa de Blacksad en *Un lugar entre las sombras*⁸⁵⁰, aún sin ocupar el lugar central reservado a los libros y en la casa de Gotfield, donde el paranoico dálmata observa preocupado la intervención del senador Gallo en la pantalla en blanco y negro⁸⁵¹.

⁸⁴⁵ El California Zephyr tenía también unos vagones de dos pisos, los *Vista-Dome*, desde cuya planta superior acristalada podía contemplarse todo el paisaje.

⁸⁴⁶ Además de los electrodomésticos, en *Blacksad* pueden verse en varias ocasiones teléfonos, máquinas de escribir y, en el caso de un reportero como Weekly, distintos modelos de cámaras de fotos.

⁸⁴⁷ Díaz Canales y Guarnido (2005a:40)

⁸⁴⁸ Díaz Canales y Guarnido (2010a:48)

⁸⁴⁹ Ayers (2009:744)

⁸⁵⁰ Díaz Canales y Guarnido (2000:32 y 38)

⁸⁵¹ Díaz Canales y Guarnido (2005a:18 y 19)

6.1.3.3. Los carteles

Un último grupo de elementos que coadyuvan a lograr el “efecto de realidad” son los que en la edición ampliada de *Alma roja* se denominan como “elementos culturales”⁸⁵², entendiéndose como tales, fundamentalmente, los carteles que podríamos encontrarnos por EE. UU. en los años cincuenta, cuyo texto los autores mantienen en inglés⁸⁵³.

En *Blacksad* pueden verse (y leerse) tres tipos de carteles:

- *Electorales*: El cartel de *Arctic-Nation* ayuda a comprender el clima de desconfianza instalado entre las gentes de The Line. El trabajo de Guarnido está inspirado en la fotografía que Charles “Teenie” Harris hizo en 1949 en Pittsburgh, Pensilvania⁸⁵⁴.
- *Racistas*: Los carteles que recuerdan la política de la segregación, del “*separate but equal*”, eran moneda corriente en los estados sureños de EE. UU. En *El infierno, el silencio*, ambientado en Nueva Orleans, John lucha de forma desesperada por evitar la muerte de Sebastian a causa de la heroína adulterada, pero ya es demasiado tarde para cuando derriba la puerta del aseo reservado para la gente de color en el que se halla el cadáver del pianista de jazz⁸⁵⁵. Del mismo modo, los carteles racistas salpican las páginas de *Arctic-Nation*: los negros no pueden entrar en los bares, no pueden usar los baños públicos o repostar en las gasolineras⁸⁵⁶.
- *De películas*: En el primer y tercer episodio de *Blacksad*, Guarnido utiliza los carteles de películas. En *Un lugar entre las sombras* es una excusa para mostrar a Natalia Wilford, la actriz asesinada, en un cartel que decora las oficinas

⁸⁵² Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁸⁵³ El maestro europeo en la utilización de este recurso, junto con el empleo de pintadas y periódicos, es Jacques Tardi, capaz de ampliar hasta límites insospechados la información visual (en relación al momento socio-cultural) en sus viñetas. En *Blacksad* aparecen con cierta frecuencia los periódicos. La cabecera que consultan John y Weekly en Nueva York es *The Inquirer*, el nombre por el que se conoce popularmente al *The National Enquirer*, el tabloide neoyorquino fundado en 1926.

⁸⁵⁴ Díaz Canales y Guarnido (2003:4)

⁸⁵⁵ Díaz Canales y Guarnido (2010a:54)

⁸⁵⁶ Díaz Canales y Guarnido (2003:9,23 y 44)

de los estudios de los *Zenuck Studios*. El título del film es inventado, pero el cartel recrea con libertades una foto promocional de *El estado de la unión* (1948)⁸⁵⁷.

El cartel que vemos en *Alma roja* tiene un peso mayor a la hora de reflejar el clima de desconfianza que va a presidir EE. UU. en la primera mitad de los cincuenta. Nuestro héroe pasea cabizbajo por las calles de la Gran Manzana y pasa por delante de un cine donde se proyecta *I Married A Communist* (1949)⁸⁵⁸. En ese momento, le saca de sus pensamientos el *paperboy*, el chaval que vende los periódicos, que cuenta a voz en cuello que Gotfield ha cantado y los “rojos” están contra las cuerdas.

Hasta la fecha, *Blacksad* ha conseguido llevar a sus lectores hacia una época pasada de los EE. UU. dejando que la historia de aquel país aporte un ruido de fondo al relato. El recurso de entreverar realidad y ficción no es nuevo, pero hacen falta un buen guionista y un dibujante a la altura para sacarle el máximo partido en una serie protagonizada, recordémoslo, por animales antropomorfos. Díaz Canales apela al magisterio de Hugo Pratt.

Hugo Pratt era un genio en el arte de contar historias maravillosas, en las que los límites de la ficción y la realidad se desvanecían. Y, sin embargo, en sus tebeos siempre flotaba la sensación de credibilidad histórica... Recientemente, tuve la ocasión de conversar con otro gran maestro, Vittorio Giardino, que me contaba cómo él había aprendido de Pratt la técnica de captar el espíritu de un lugar o una época embelleciendo la realidad, y no reproduciéndola con exactitud de documentalista⁸⁵⁹.

Aunque se tomen sus licencias, Díaz Canales y Guarnido muestran en la serie los reflejos dorados de los años cincuenta en Norteamérica. Esto no debe hacernos pasar por alto que también comenzaron en este periodo los desequilibrios que caracterizarían a la siguiente década: el empobrecimiento de amplias capas de la población, el desempleo, la inflación y el deterioro de la vida en las ciudades⁸⁶⁰. Los sesenta, además, estarían marcados por dos luchas con raíces en el decenio precedente. En el interior, se prolongaría (e incluso se radicalizaría) la lucha por los derechos de las minorías raciales,

⁸⁵⁷ Díaz Canales y Guarnido (2000:14)

⁸⁵⁸ Díaz Canales y Guarnido (2005a:36) En honor a la verdad, John no pudo pasar delante de ese cartel en Nueva York, ya que el título con el que ha pasado a la historia la película es *The Woman On Pier 13* (1950). El título original solo se utilizó en unos visionados previos en Los Ángeles y San Francisco en 1949 que aconsejaron el cambio de nombre.

⁸⁵⁹ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁸⁶⁰ Cfr. Díez Espinosa et al. (1996:29)

y en el exterior, la lucha contra el comunismo conduciría al país a meterse en el avispero de la guerra de Vietnam.

En cualquier caso, lo importante para los lectores de *Blacksad* es que la historia ayuda a construir un universo creíble en el que al hablar de problemas de *entonces* estamos refiriéndonos a problemas de *ahora*.

7. FUENTES Y HOMENAJES

Labor más que titánica, imposible, la de pretender abarcar todo el bagaje cultural de los autores y cuantificar en qué grado se ha volcado este en la elaboración de los cinco álbumes de *Blacksad*. No obstante, a lo que sí podemos atrevernos es a rastrear las pistas dejadas por Díaz Canales y Guarnido en sus numerosas entrevistas y ofrecer una serie de referencias que amplíen el significado de la serie y que funcionen, bien como fuentes gráficas o argumentales, o bien como guiños y homenajes a obras que admiran.

El grueso de los ejemplos pertenecerá por fuerza al género negro y a la música, convertida ya en inquilina habitual del edificio en construcción de *Blacksad*. La etiqueta *noir* es la que deja la puerta abierta a fuentes y homenajes provenientes del mundo del cómic, la literatura o el cine, sin que se pueda llegar a saber hasta qué punto influyen unos y otros. Díaz Canales solo se atreve a imaginarse que “la influencia cinematográfica ha sido más por la parte de Juanjo, mientras que la literaria ha sido de mi parte”⁸⁶¹. Además, los propios autores tiran de humor e ironía respecto a las relaciones de cine y literatura en las aventuras de su criatura. *Arctic-Nation* da comienzo con John haciendo anotaciones en una libreta mientras piensa que algún día publicará sus memorias, “aunque no me extrañaría que se acabaran publicando como si fueran una novela policiaca. Se venderían de maravilla. La gente es muy morbosa”⁸⁶².

Y en *Alma roja*, el protagonista va en busca de los cuadros de Litvak al puerto, “uno de los sitios menos recomendables que conozco. No me gusta. Es donde suelen acabar las películas que terminan mal”⁸⁶³.

⁸⁶¹ González (2012:9)

⁸⁶² Díaz Canales y Guarnido (2003:3)

⁸⁶³ Díaz Canales y Guarnido (2005a:46)

7.1. Cómics

Nuestra búsqueda deberá comenzar en el propio medio de la historieta e ir directamente al comienzo del primer volumen de *Blacksad*, en el que aparece el prólogo de Régis Loisel, historietista y colega de Juanjo Guarnido en los estudios de Disney, y que no dudó en mostrar así su apoyo entusiasta a una obra primeriza. El dibujante español se lo agradecería expresamente dedicándole *Alma roja* a “Régis, por el empujón y sobre todo por su amistad”⁸⁶⁴.

Dedicatorias aparte, a lo largo de los episodios de las aventuras del detective se deslizan guiños y homenajes a personajes y autores del noveno arte. Así, en *Un lugar entre las sombras*, en la escena del cementerio podemos leer en una lápida el nombre de James Highwater⁸⁶⁵. Es el nombre del personaje de un físico creado por el guionista Grant Morrison dentro de su serie de *Animal Man*. La particularidad de Highwater es que es consciente de ser un personaje de cómic y piensa que por eso mismo puede sobrevivir a su propio creador y ser inmortal dentro del universo del tebeo. Sus teorías sirven quizás para el universo de DC, la editorial de *Animal Man*, pero no parecen haber funcionado en el mundo *noir* de *Blacksad*. En este mismo tomo, al comienzo hay un pequeño homenaje a Batman cuando John da con el acosador de Natalia⁸⁶⁶. En la viñeta se observa la sombra de Blacksad en el suelo mientras contemplamos la mirada atónita del jardinero. Una imagen cómica para lo que en un tebeo del hombre murciélago sería el presagio de un enfrentamiento entre el superhéroe y alguno de sus enemigos, como Hiedra Venenosa.

Entre las páginas de *Alma roja* podemos ver un homenaje un poco menos rebuscado. Al hablar del oscuro pasado de Otto Lieber habíamos hablado ya de las fotos que le enseñaba el químico Laszlo Herl a Blacksad⁸⁶⁷. En una de ellas, podía verse a Lieber al lado de Adolf Hitler. Detrás de esta imagen hay un homenaje directo al *Maus* de Art Spiegelman ya que el animal elegido para representar al personaje histórico es un gato,

⁸⁶⁴ Díaz Canales y Guarnido (2005a)

⁸⁶⁵ Díaz Canales y Guarnido (2000:25)

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁶⁷ Díaz Canales y Guarnido (2005a:34)

el mismo animal que Spiegelman utiliza en su cómic para representar a los nazis alemanes.

Por ahora, es en el último episodio, *Amarillo*, donde observamos el homenaje más sincero al noveno arte a través de uno de sus grandes hombres, Harvey Kurtzman, creador en 1952 de la revista humorística *Mad* que continúa publicándose en nuestros días. A comienzos de los cincuenta, los cómics de crímenes y de horror estaban de moda con grandes tiradas a cargos de empresas como EC Comics, editora también de *MAD*. El mundo del cómic no podía prever entonces que se convertirían en el chivo expiatorio para las teorías expuestas por el psiquiatra Fredric Wertham en *La seducción del inocente* (1954).

Los tebeos eran, según Wertham, los responsables de la corrupción moral de los jóvenes infantes estadounidenses. Había que acabar con ellos. La campaña del psiquiatra llegó incluso al senado, donde sus argumentos fueron rechazados. Pero el daño estaba hecho. Aunque no se condenara la publicación de tebeos de terror y criminales, sí se recomendaba a las editoriales que autorregularan sus contenidos, algo que hicieron por medio de la Comics Code Authority (CCA). Los kioscos solo venderían los tebeos que llevaran su sello. Esto condujo a una absurda censura de los cómics que barrió de un plumazo lo que se hacía hasta entonces.

En ese momento crítico, EC Comics pudo sobrevivir gracias a *MAD*, la única ventana a un cómic sin ataduras durante la década de los cincuenta. Al tratarse de un *magazine*, una revista, no estaba sujeta al control de la CCA y se convirtió en una isla de libertad, a las órdenes de Kurtzman, que inspiraría a toda la generación del *comix*, el cómic *underground* estadounidense de los sesenta (con Robert Crumb a la cabeza)⁸⁶⁸.

En *Amarillo* sale la portada del número 7 de *MAD*, de 1953, una parodia de la célebre pareja formada por Holmes y Watson, más preocupados por seguirle la pista a una rubia despampanante que al sospechoso del crimen. El coyote se ríe con la ocurrencia, pero el puma le espeta: “Pareces idiota. Leyendo cómics a tu edad...”, un reproche que no resulta del todo ajeno al lector adulto de tebeos del siglo XXI⁸⁶⁹.

Además de las alusiones a los tebeos, existe un álbum de un detective mencionado anteriormente que realiza una aportación importante a la trama

⁸⁶⁸ Cfr. Vilches (2014:62 y 110).

⁸⁶⁹ Díaz Canales y Guarnido (2013:19)

argumental de *Alma roja*. Se trata de la aventura del detective privado norteamericano Peter Parovic *Cadáveres de permiso*, salida de la imaginación de El Cubri⁸⁷⁰. En ella, Parovic salva a una mujer, Barbara Birch, de ser secuestrada. Encuentra un lugar seguro para ella y se ofrece a hacerle un favor. Cuando el FBI se presenta en su oficina, el detective descubre que Barbara es en realidad Alma, una física teórica que trabaja en Los Álamos que ha pasado información a los soviéticos sobre la bomba atómica a través de otro científico. Al final, consigue localizarla en un rodeo en Texas y la ayuda a cruzar a México donde sus caminos se separan y no vuelve a saber de ella hasta que un periodista le entrega una carta que le dio antes de morir en Indochina.

Como puede verse, el aprendiz Díaz Canales ha rendido pleitesía a su maestro, el guionista Felipe Hernández Cava, incorporando elementos extraídos de la historieta de Parovic a la aventura de *Blacksad*. En *Alma roja* está presente el espionaje nuclear, la historia de amor con Alma Mayer y hasta el episodio final de la carta, que en el episodio de *Blacksad* es doble por la lectura de la misiva de Lieber y la dedicatoria del libro de Alma.

7.2. Literatura

La literatura negra está en el ADN de *Blacksad*. Lecturas de clásicos y modernos con la consiguiente preocupación como guionista de Díaz Canales de conocer

hasta qué punto te influyen los personajes de las cosas que te están entrando en ese momento [...] Son cosas que te pueden impactar de modo muy directo, y volverse demasiado reconocibles⁸⁷¹.

De todas formas, los cómics del gato detective no se alimentan en exclusiva de referencias literarias *noir*. En el tercer volumen hay una escritora, Alma Mayer, autora del libro *La Fontaine Today*, en alusión a Jean de La Fontaine, el célebre fabulista francés del XVII. Dos de sus fábulas, “El loco vendiendo sabiduría” y “Las dos cabritas”, salen a

⁸⁷⁰ La historia fue publicada primero por entregas en la revista *Rambla* (núms. 11-16) entre 1983 y 1984. Un año después se publicaría en formato álbum dentro de la *Colección Rambla*.

⁸⁷¹ González (2012:9) En la época de la aparición de *Un lugar entre las sombras* el guionista estaba leyendo la obra de James Ellroy, autor de *L.A. Confidential*, ambientada en Los Ángeles de la década de los cincuenta. En 1997 se realizó la adaptación cinematográfica de la novela.

relucir en las cartas que se intercambian Alma y Otto en los paratextos de la edición ampliada de *Alma roja*⁸⁷².

En *El infierno, el silencio*, amén de las referencias cinematográficas confesadas por los autores, podría verse detrás del argumento la trama dibujada por el escritor James Sallis en *Mariposa de noche* (1993). En la segunda de las novelas protagonizadas por el detective negro de Nueva Orleans, Lew Griffin, se narra la búsqueda en la ciudad de Luisiana de Alouette, la hija de su antiguo amor LaVerne, drogadicta y embarazada. John Blacksad, por su parte, tendrá la misión de encontrar a un músico, Sebastian, desaparecido y adicto a la heroína.

No sabemos si Díaz Canales recogió elementos de este libro para su cuarto episodio, pero sí podemos hallar en el mismo volumen las huellas de los homenajes del dibujante, Juanjo Guarnido, a dos obras importantes, cada una en su estilo, de la literatura norteamericana del siglo XX.

La primera, la obra de teatro de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* (1947). El humilde patio de vecinos donde viven Hannah y Sebastian recuerda al decorado de la película hasta en el detalle de la escalera curva para subir al segundo piso de la vivienda.

Asimismo, Guarnido añadió conscientemente el tranvía de la línea Desire en la viñeta en la que mostraba el ajetreado día a día de la ciudad de Nueva Orleans. Lo hizo, a pesar de que la línea desapareció al año siguiente de estrenarse la obra de Williams.

En *El infierno, el silencio* sale esta línea de tranvía y también la del tranvía al que espera Hannah para volver a casa. La viñeta de la escena recuerda mucho a la descripción que hace el patrullero Mancuso subido en su moto.

El patrullero Mancuso inhaló el aroma mohoso de los robles y pensó (un aparte romántico) que la Avenida St. Charles debía ser el lugar más encantador del mundo. De vez en cuando, pasaba a los tranvías que, con su lento cabeceo, parecían avanzar lánguidamente sin destino concreto, siguiendo su ruta entre las antiguas mansiones alineadas a ambos lados de la avenida. Parecía todo tan plácido, tan próspero, tan inocente...⁸⁷³

⁸⁷² Cfr. Díaz Canales y Guarnido (2006a).

⁸⁷³ Kennedy Toole (2002:6)

Mancuso es uno de los personajes de la segunda obra sobre Nueva Orleans homenajeadas por Guarnido, una de sus novelas favoritas⁸⁷⁴, la desopilante *La conjura de los necios* (1980), novela póstuma de John Kennedy Toole que narra las peripecias del inadaptado y paranoico Ignatius T. Reilly en la Nueva Orleans de los sesenta.

Es tanta la devoción de Guarnido por la obra que Ignatius, ese “Oliver Hardy delirante, Don Quijote adiposo y Tomás de Aquino perverso”⁸⁷⁵, sale como personaje invitado en dos páginas de *El infierno, el silencio*⁸⁷⁶.

El cuarto tomo de *Blacksad* no cierra con Ignatius su relación con la literatura. Sebastian Fletcher, como se dijo, iba a ser en un principio un mono cara de búho, pero, según el dibujante, “les recherches n’ont rien donné de convaincant, dans les sens où le personnage ne transmettait pas l’aspect ravagé par la drogue que l’on cherchait”⁸⁷⁷. Así que hubo que cambiar a los animales de la primera versión del guion y la historia derivó hacia un guiño al cuento de los hermanos Grimm “Los músicos de Bremen”, protagonizado por un burro, un perro, un gato y un gallo (Bill Lenoir, Sebastian Fletcher, Joachim y Junior Harper en *El infierno, el silencio*)⁸⁷⁸.

Por último, habrá que señalar que Díaz Canales había dejado dicho, tras acabar con el tercer tomo, que le interesaba “revisitar el mito de Fausto”⁸⁷⁹. Eso es lo que hizo, a su manera, en un tomo en el que la leyenda germana cobraba vida en la figura de Fausto LaChapelle, representado por una cabra, animal con vinculaciones satánicas. LaChapelle comparte con el Fausto de Goethe, aparte de su afición a la magia, el hecho de ser un hombre insatisfecho e incapaz de ser feliz o de sentir un mínimo de empatía hacia sus semejantes, ni como el Dupré que envenena a sus conciudadanos de Caldonia, ni como el

⁸⁷⁴ “Entrevista a Juanjo Guarnido” (17 de octubre de 2014). Disponible en <<http://letrasynotas.com/?p=1277>>. [Consulta: 3 de febrero de 2015]

⁸⁷⁵ Walker Percy en el prólogo a *La conjura de los necios* (Kennedy Toole (2002:6)).

⁸⁷⁶ Díaz Canales y Guarnido (2010a:9 y 39). No contento con esto, Guarnido incluyó a Ignatius en la página 18 de *Brujeando 3. ¡La vida es juego!* (2013) e hizo una ilustración suya para *The Bookshow*, una exposición en la que cien artistas ilustran su libro preferido.

⁸⁷⁷ Díaz Canales y Guarnido (2010b)

⁸⁷⁸ La alusión a los músicos de Bremen no es muy difícil de captar entre los lectores nacidos en la España de los ochenta que crecieron con *Los Trotamúsicos*, la serie de animación de los estudios de Cruz Delgado inspirada por el mismo relato de los hermanos Grimm.

⁸⁷⁹ Díaz Canales y Guarnido (2006a). El tema de Fausto también está muy presente en la obra ganadora al mejor guion en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona de 2001, *Tabú*, de Jorge Zentner y Rubén Pellejero. El inspector Riviere debe investigar unos misteriosos asesinatos que tienen en común la aparición en la escena del crimen de una cita del *Fausto* de Goethe. En paralelo se gesta una historia mágica en la que Princesa, la hermana de Mefistófeles, le ofrece a María, la camarera del *Tabú*, recuperar la capacidad de amar a cambio de que utilice los poderes mágicos, que también le va a entregar, al servicio del mal.

Fausto moribundo que dedice eliminar a los músicos de *jazz* que conocen su secreto. Fausto LaChapelle es víctima y verdugo. Su cambio de identidad solo le ha permitido ser un mediocre director de *big band*, pero en su papel de productor musical ha sido capaz de descubrir a un talento como Sebastian “Little Hand” Fletcher al que, como nuevo Mefistófeles, va a ofrecer los placeres mundanos a cambio de su alma por medio de la heroína adulterada que matará al pianista. Aunque al principio haya dudas, aunque el propio John Blacksad tenga claro que Thomas, el hijo de Fausto, es quien quiere eliminar a los músicos, Fausto se revela como el culpable mientras quema en la chimenea (¿serán las llamas del infierno?) el disfraz con el que ha ejecutado su perverso plan. Un disfraz, por otra parte, que hace recordar a la Muerte Roja del cuento gótico de Edgar Allan Poe de 1842, “La máscara de la Muerte Roja”.

En *Amarillo*, vida y obra de los autores de la Generación Beat, especialmente *En el camino* de Jack Kerouac, son importantes para el argumento del álbum por lo que se ha hablado de la vinculación literaria al abordar la parte histórica de la trama. Asimismo, cabe recordar que el comienzo del poema “Aullido” de Allen Ginsberg se puede leer, no en las páginas de *Amarillo*, sino en las de *Alma roja*, tomo en el que Greenberg es el único miembro no acomodado del grupo de los “Doce Apóstoles”⁸⁸⁰.

En el último título de la serie sí puede leerse, en boca de Greenberg, una cita de Antonin Artaud, el autor francés creador del teatro de la crueldad: “No ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible”⁸⁸¹. No estaba acreditada en la primera edición de *Amarillo*, pero sí en la edición integral de *Blacksad* en la que el paratexto nos informa que pertenece a las “Cartas sobre el lenguaje” incluidas en *El teatro y su doble* (1938).

7.3. Dibujos animados

El hecho de que tanto Juan Díaz Canales como Juanjo Guarnido se hayan dedicado profesionalmente a la animación durante tanto tiempo tiene que provocar, por fuerza, que el mundo de los dibujos animados se filtre entre las viñetas de *Blacksad*. Entre

⁸⁸⁰ Cfr. Díaz Canales y Guarnido (2005a:15)

⁸⁸¹ Díaz Canales y Guarnido (2013:4)

sus páginas, Guarnido ha dejado diseminado algún que otro guiño a personajes animados de diferentes estudios.

En el primer volumen, *Un lugar entre las sombras*, tenemos, sin ir más lejos, el encuentro de John Blacksad con la ratona que limpia el piso del amante de Natalia Wilford. La ratoncita ante la que Blacksad despliega la mejor de sus sonrisas es un homenaje a la señora Brisby, la protagonista de *NIMH, el mundo secreto de la señora Brisby* (1982), el primer largometraje dirigido por Don Bluth⁸⁸².

En *Alma roja*, John trabaja de guardaespaldas para la tortuga Hewitt. Su situación recuerda a la de un dúo de animales de los estudios fundados en 1957 por William Hanna y Joseph Barbera, el formado por la Tortuga D'Artagnan y su fiel escudero, el perro Dum-Dum. En *Blacksad*, Hewitt, nuestro particular D'Artagnan, ha cambiado espada por paraguas y de modelo de sombrero⁸⁸³.

Al mismo estudio, Hanna-Barbera, pertenecía el dúo compuesto por Leoncio y Tristán, un par de aventureros, optimista el uno, pesimista el otro, bajo la forma de un león y de una hiena. Los dos buscavidas podrían haber servido de inspiración a los personajes de Chad Lowell y Neal Beato, aunque con los caracteres intercambiados⁸⁸⁴. En *Amarillo*, Chad es la viva imagen del creador atormentado y Neal es siempre una persona “partidaria de la felicidad”, por decirlo con palabras de Jaime Gil de Biedma.

En el mismo álbum, en el que abundan las persecuciones, los autores incluyeron a una de las parejas más famosas en esas lides dentro del mundo de la animación. Se trata de los personajes creados por Chuck Jones en 1949 para la Warner Bros: el Coyote y el Correcaminos. El coyote ya había aparecido con el puma como agentes del FBI en *Alma roja*. En *Amarillo*, los agentes, destinados ahora a Nuevo México, se encargan de una investigación que les acaba poniendo tras la pista de Blacksad como sospechoso del asesinato del poeta Greenberg. Cuando piensan que al fin lo han atrapado en el circo, Blacksad escapa y los agentes inician una persecución en coche tras el Volkswagen Escarabajo que Donna, su hermana, le había prestado a John. Lo que ellos no saben es

⁸⁸² Cfr. Chabannes (2012) Rafael Díaz Canales, el hermano de Juan, llegaría a trabajar con Bluth en *Anastasia* (1997).

⁸⁸³ La imagen de Hewitt contemplando de espaldas, con sombrero y paraguas, un cuadro de Pollock (imagen 131) es un homenaje a la portada de *The Saturday Evening Post* de 13 de enero de 1962 realizada por Norman Rockwell. Queda, pues, la incógnita de saber si Guarnido estaba pensando solo en su admirado ilustrador o si incluyó en su homenaje a la creación de Hanna-Barbera.

⁸⁸⁴ La gracia del personaje de Tristán reside en la contradicción que genera su estado de ánimo que no concuerda con la alegría que asociamos a la risa de las hienas.

que quien conduce el coche no es Blacksad sino Filipe Papaleguas, capaz de todo por un trago. La brillante idea del coyote de disparar a las ruedas del volkswagen hace que los agentes tengan un accidente. Es la mala suerte que siempre se ceba en el Coyote en su caza del correccaminos.

En *Blacksad*, el Coyote obtiene, por fin, el premio de atraparlo, pero es una falsa recompensa porque la persona a la que quieren detener los agentes es al gato detective. A pesar de que pueda parecer extraño, debido a la imagen del Correccaminos que tenemos fijada por los dibujos, hemos dicho bien al hablar de la captura del pájaro, pues el Filipe Papaleguas de *Amarillo* tiene el aspecto de un *Geococcyx californianus*, un correccaminos grande⁸⁸⁵.

7.4. Cine

La deuda de los tebeos de la serie de Díaz Canales y Guarnido con el séptimo arte es impagable. Se ha hablado por extenso del tema en los apartados sobre los orígenes del detective y en las fases de elaboración de cada álbum. Ello no quiere decir que, llegados a este punto, debamos renunciar a comentar las películas que están detrás de algunas de las aventuras de nuestro héroe, ya sea en un pequeño homenaje, ya sea como inspiración directa de algún tomo.

El dibujante, Juanjo Guarnido, reconocía tras la publicación de *Un lugar entre las sombras* que las películas del cine *noir*, las canónicas y las actuales, habían sido indispensables

para que nos impregnáramos no solo de los decorados de la época, sino también de la atmósfera, de la manera de vestir, del tono y de los personajes. Están los grandes clásicos, naturalmente, como *El halcón maltés*, *El sueño eterno*, *Más dura será la caída* [...] e incluso películas recientes, que por su atmósfera se acercan un tanto al cine negro, como *L.A. Confidential*⁸⁸⁶.

⁸⁸⁵ Al que en portugués se le conoce popularmente como *papa-léguas*. De ahí el nombre de Filipe del personaje que no nos debe resultar extraño en el contexto de la trama, pues trabajaba en el circo, lugar de encuentro de emigrantes llegados a EE.UU. de todo el mundo.

⁸⁸⁶ Díaz Canales y Guarnido (2002:11)

Esas películas servían para el primer álbum de la serie, pero para *Arctic-Nation*, los autores se fijaron en películas relacionadas con crímenes racistas. Las que más influyeron en la historia sobre la desaparición de la pequeña Kyle en *The Line* fueron *En el calor de la noche* (1967) y *Arde Mississippi* (1988).

En la primera, dirigida por Norman Jewison, el policía negro de Filadelfia, Virgil Tibbs, interpretado por Sidney Poitier, intenta resolver el asesinato de un acaudalado prohombre blanco en Sparta, una localidad de Misisipi adonde ha llegado por casualidad. Tibbs consigue desenmascarar al culpable, pero para ello tendrá que vencer todos los prejuicios raciales del sur del país en donde no es bienvenido entre paletos, caciques y la propia policía (aunque termine ganándose el respeto del jefe Gillespie). En el cómic de *Blacksad*, además del ambiente enrarecido, hay un par de escenas que remiten al film. La primera, el discurso del jefe Gillespie, quien le dice al detenido Tibbs que él lo que hace es intentar mantener el pueblo tranquilo y en orden. Nos traslada inmediatamente al discurso en la misma línea que hace el jefe Karup a *Blacksad* y *Weekly* tras meterse en problemas con los miembros de *Arctic-Nation*. La segunda, la menciona Guarnido,

la confrontation avec ce dernier [Oldsmill, el tigre blanco, el ciudadano más poderoso de *The Line*], d'ailleurs, évoque la séquence de *In the Heat of the Night* de Norman Jewison, où Sidney Poitier piétine les plates-bandes du cacique local et lui tient tête de façon musclée⁸⁸⁷.

De *Arde Mississippi*, película inspirada en una investigación real del FBI sobre la desaparición de tres activistas pro derechos civiles, los autores vuelven a tomar la atmósfera asfixiante de un sur de EE. UU. en el que en aquellos momentos no hay esperanza para la población negra. Asimismo, salen a escena elementos aprovechables para el tebeo: los linchamientos, el Klu Klux Klan o la figura del ayudante del sheriff que, en este caso, no duda en dar una paliza a su mujer cuando descubre que esta ha ayudado a los investigadores del FBI encarnados por Gene Hackman y Willem Dafoe.

No obstante, *Arctic-Nation* aporta algo novedoso en la serie. En esta historieta podemos contemplar un trozo de *La humanidad en peligro* (1954), una película con la que disfrutaban los espectadores del autocine, uno de los símbolos de la cultura popular de los cincuenta en EE. UU., el lugar ideal para visionar una película de serie B⁸⁸⁸ en la que

⁸⁸⁷ Nicolas *et al.* (2014:26)

⁸⁸⁸ Las películas de serie B eran largometrajes de bajo presupuesto destinados a su proyección en último lugar en los cines de doble sesión. En los cincuenta se hicieron populares las películas de este tipo dentro de los géneros del terror y la ciencia-ficción.

los humanos deben hacer frente al ataque de hormigas gigantes⁸⁸⁹. Todo ello en un clima de histeria atómica que encajaría perfectamente en el siguiente episodio de *Blacksad*.

La humanidad en peligro fue, de hecho, una de las primeras películas sobre monstruos surgidos de ensayos atómicos e inauguró el género de las películas de insectos gigantes.

Back in the 1950s there was a tremendous surge of giant bug movies –*Them!* [*La humanidad en peligro*], *The Beginning of the End*, *The Deadly Mantis* [*El monstruo alado*], and so on. Almost without fail, as the movie progressed, we found out that these gigantic, ugly mutants were the results of A-Bomb tests in New Mexico or on deserted Pacific atolls [...] Taken together, the big-bug movies form an undeniable pattern, an uneasy gestalt of a whole country's terror of the new age that the Manhattan's Project had rung in⁸⁹⁰.

Dentro del mismo ambiente enrarecido de la paranoia y apocalipsis nuclear se mueve la trama de *Alma roja* que tiene un pasaje, el del búnker de estética “retro”⁸⁹¹, inspirado por la película *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (1964)⁸⁹², dirigida por Stanley Kubrick. El senador Gallo presiona al dalmata Gotfield para que claudique y delate a sus compañeros de los “Doce Apóstoles” a cambio de poder sobrevivir a un ataque nuclear soviético como uno de los elegidos por el propio Gallo para formar parte del “Proyecto Noé”. Un plan que guarda ciertas semejanzas con la propuesta del Dr. Strangelove al final de la película de Kubrick, cuando el apocalipsis nuclear es inminente y el científico propone al presidente que un grupo de humanos se oculte en una mina a salvo de la radioactividad y sea el elegido para repoblar el planeta.

No creo que Nueva Orleans tenga una especial tradición como escenario de serie negra. Repasando por ejemplo las películas, para buscar documentación, no encontramos muchas ambientadas ahí⁸⁹³.

⁸⁸⁹ El octavo episodio de *Planetary* (1998-2009), el extraordinario cómic de Warren Ellis y John Cassaday que utiliza en su argumento elementos de la ciencia ficción del siglo XX, tiene como protagonistas a las hormigas gigantes.

⁸⁹⁰ King (2011:XVIII y XIX)

⁸⁹¹ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁸⁹² El título en español no hace justicia a la película. Nos quedamos con el original, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, para una extraordinaria crítica del periodo de la Guerra Fría con una destacada actuación en tres papeles diferentes del cómico británico Peter Sellers.

⁸⁹³ Boix (2011). En los últimos años, aparte de una película de Disney, *Tiana y el sapo* (2009), que transcurre en la ciudad, Nueva Orleans ha tenido la oportunidad de asomarse a la pequeña pantalla gracias a las series: *Treme* (2010-2013) (de los mismos creadores que la serie negra *The Wire*), sobre la vida en el barrio del mismo nombre tras la destrucción dejada por el huracán Katrina; *American Horror Story: Coven* (2013-2014), la tercera temporada de la serie de terror, centrada aquí en el mundo del vudú y las brujas; y *True Detective* (2014), en cuya primera temporada se intenta resolver un crimen ocurrido al sur de Luisiana.

Esta aseveración de Juan Díaz Canales exigía a los autores el centrarse casi en exclusiva en una película que, ya se ha dicho más arriba, ayudó mucho a configurar el ambiente del primer *Blacksad*. Nos referimos a *El corazón del ángel*. Basada en una obra de William Hjorstberg, el director del film, Alan Parker, tuvo el acierto de ampliar los escenarios de la novela, que transcurría íntegramente en Nueva York, y trasladar parte de la acción a Nueva Orleans, una ciudad que encajaba perfectamente con una trama en la que se mezclaban música *jazz* y episodios sobrenaturales. A lo largo de la cinta, Harry Angel, un investigador privado neoyorquino, es contratado a mediados de los cincuenta para dar con el paradero de un famoso cantante, Johnny Favourite. Cada nueva pista deja atrás un nuevo cadáver hasta llegar a un sorprendente final.

Algo tiene que ver con la sorpresa el misterioso Louis Cyphre (homófono de *Lucifer* en inglés), interpretado por Robert De Niro, el personaje que contrata al detective al comienzo, y que es, en efecto, el propio demonio queriendo cobrarse la deuda de un alma. La película gustaba tanto a los autores que decidieron incluir algún guiño desde el comienzo en *Blacksad* y, según nos cuenta Guarnido, “el *Cypher Club* [de *Un lugar entre las sombras*] es una referencia directa al personaje de Louis Cypher (sic) en *El corazón del ángel* de Alan Parker”⁸⁹⁴.

Robert De Niro, acompañado de Charles Grodin, es asimismo el protagonista del largometraje *Huida a medianoche* (1988), culpable en gran parte del alocado argumento del último episodio de *Blacksad*.

Nous nous sommes aussi inspirés de grands *road movies*, comme *Easy Rider* de Dennis Hopper ou des petits bijoux comme *Midnight Run* [*Huida a medianoche*], un vieux filme avec De Niro, qui se passe partie à Amarillo⁸⁹⁵.

En *Huida a medianoche*, el cazarrecompensas Jack Walsh tiene que llevar de Nueva York a Los Ángeles a El Duque, el contable de un mafioso de Chicago al que robó quince millones de dólares. Las cosas se complican en el avión que van a tomar porque El Duque finge tener pánico a volar. Les obligan a desembarcar y comienza el interminable y accidentado viaje contrarreloj hacia Los Ángeles. Un viaje en tren, automóvil y autobús mientras soportan una triple persecución: la del FBI, que quiere que El Duque testifique contra el mafioso; la de los mafiosos, que intentan todo lo contrario y la de Dorfler, otro cazarrecompensas contratado por el propio jefe de Walsh tras temer que este no se

⁸⁹⁴ Díaz Canales y Guarnido (2002)

⁸⁹⁵ Giner (2013:53)

presente. Este embrollo de persecuciones se mantiene en *Amarillo*. A Chad y Abe los persigue John para recuperar el cadillac robado. Tras el descubrimiento del cadáver de Greenberg se une a la carrera el FBI. Y, por último, la revelación sobre la identidad falsa de Luanne hace que también se una a la persecución de Chad el koala copropietario del circo⁸⁹⁶.

Tanto película como historieta explotan las posibilidades del viaje. El espacio reducido del vehículo obliga a los personajes a convivir y a sincerarse y aprender uno del otro. Jack Walsh, el cazarrecompensas, deja escapar al contable al final de *Huida a medianoche* y John Blacksad encuentra a un auténtico *sidekick*, un compañero, en la figura de Neal Beato, el abogado y agente literario que lo acompaña porque quiere que Chad le entregue su segunda novela.

En el álbum se pueden ver, por supuesto, otro tipo de referencias cinematográficas al servicio de las escenas a las que Guarnido da vida. Así, para el grupo de moteros que ayuda a John a llegar a Amarillo, “nous nous sommes plutôt inspirés du film *L'Équipée sauvage* [*Salvaje* (1953)] qui correspondait au début des blousons en cuir noir”⁸⁹⁷. Para el acercamiento visual al mundo del circo estuvo muy presente *El mayor espectáculo del mundo* (1952), dirigida por Cecil B. DeMille, largometraje en el que actúa haciendo de sí mismo Emmett Kelly, el payaso triste en el que se basó el koala Kupka.

Para terminar diremos, sin saber hasta qué punto fue algo buscado, que salen en un par de viñetas en *Amarillo* las escaleras de la Union Station de Chicago, protagonistas de la escena más recordada de *Los intocables de Eliot Ness* (1987), la película de gánsteres rodada por Brian de Palma, la del tiroteo en esas mismas escaleras mientras un carrito de bebé suelto baja por ellas sin freno⁸⁹⁸.

⁸⁹⁶ Película y cómic también coinciden en la petición de un coche prestado. En el film, Walsh se lo pide a su exmujer y en el tebeo Blacksad hace lo propio con su hermana Donna.

⁸⁹⁷ Fischer (2013) El líder de los moteros, Gold Medal, llama siempre “Clarence” a John Blacksad. Se trata de otro guiño cinéfilo, esta vez con el ángel Clarence, interpretado por Henry Travers, de *¡Qué bello es vivir!* (1946) de Frank Capra.

⁸⁹⁸ La escena ya era en sí un homenaje de De Palma a *El acorazado Potemkin* (1925), película de Serguéi M. Eisenstein, en la que un carrito de bebé descendía por las escaleras de Odesa bajo los disparos de las tropas zaristas contra la población civil.

7.5. Música

Cerramos el capítulo con las canciones de *Blacksad*, presentes en todos los álbumes, marca de la casa imposible de eliminar en próximos episodios: “La musique sera malgré tout toujours présente car nous savons que cela plaît à nos lecteurs. Alors, pourquoi les en priver?”⁸⁹⁹.

Los autores se dieron cuenta a partir del primer tomo de que la música enriquecía la historia, así que decidieron asumir el reto de meter siempre al menos una canción en cada tebeo.

Lo más bonito es que además son narrativas. Aportan a la historia. Hacen que avance. Esto pasa, por ejemplo, con “That Old Black Magic” [en *Alma roja*]. Cuando había acabado el guion, Juanjo me dijo que no habíamos metido una canción. Y, lejos de ser una cosa forzada, la canción está hablando de lo que está sucediendo. Hace referencia al color negro de *Blacksad*, el gato negro que trae mala suerte, y lo enlazas todo con el diálogo. A veces pasa esa magia de la creación⁹⁰⁰.

A pesar de lo dicho, debemos convenir en que no deja de resultar extraño que la música sea uno de los puntos fuertes de *Blacksad*, sobre todo, si tenemos en cuenta que en el noveno arte no es posible escuchar sonidos⁹⁰¹. Guarnido defiende su inclusión con argumentos distintos a los de Díaz Canales:

La BD a son langage propre. Même si on ne peut pas mettre du son, ni imposer son rythme au lecteur, c’est déjà bien qu’on arrive à évoquer la musique de façon très efficace et très poétique dans un livre. Après, on peut renforcer cela par le dessin⁹⁰².

Los autores han mantenido su apuesta por la música a lo largo de la serie. Ha sido protagonista, como se vio, en *El infierno, el silencio*, episodio en el que la parte documental tanto gráfica como histórica recayó en gran medida en *Jazz Life* de Claxton y Berendt. Además, los cincuenta fueron una década en la que las ventas de discos se multiplicaron gracias a los *singles* y a la avidez por consumir canciones de un público juvenil que podía descubrir nuevos sonidos con tan solo girar el dial de su radio.

Blacksad da la oportunidad a Díaz Canales de incorporar las canciones que le gustan porque encajan a la perfección con el momento histórico.

⁸⁹⁹ Fischer (2013)

⁹⁰⁰ Entrevista personal con Juan Díaz Canales (17 de mayo de 2014).

⁹⁰¹ Estamos pensando en los tebeos en formato físico. Los cómics digitales sí pueden incluir sonidos.

⁹⁰² Chabannes (2012). Andrés Calamaro: “La música y la letra de una canción se están como ilustrando. No se sabe cuál es el texto y cuál es el dibujo” [Entrevista en *Gente despierta* de RNE el 27 de abril de 2015].

Me encanta el blues. Siempre he pensado que si la serie pudiera tener una banda sonora, esta debería estar formada por una buena selección de música blues.

La temática de las letras, llenas de fatalidad, denuncia y desamores, es especialmente apropiada para el género⁹⁰³.

¿Qué mejor, entonces, que iniciar la serie con el “Cemetery Blues” que canta un orangután en el *Cypher Club*⁹⁰⁴?

“I’m going down to the cemetery
 ‘cause the world is all wrong.
 Down there with the spooks
 to hear ‘em sing my sorrow song”

Un *blues* de temática amorosa, pero que en esta estrofa servía para anticipar la peligrosa visita de *Blacksad*, acompañado de la rata, al cementerio de la ciudad. Allí los fantasmas escucharían sus quejidos, nada románticos, sino como consecuencia de la paliza que recibe de los matones de Statoc.

Compuesta por Sid Laney, “Cemetery Blues” fue la canción con la que Bessie Smith inauguró los *race records* de la discográfica Columbia en 1923. La “emperatriz del *blues*”, como se la conocía, fue la cantante más popular de las décadas de los veinte y los treinta y la que más influyó en las artistas posteriores.

Las grabaciones de las grandes cantantes del *classic blues* de esta época revelaban un cambio sustancial en forma y contenido de este tipo de música.

While the country blues singer would take liberties with the bar lines, the classic blues vocalist would strictly follow the twelve-bar form. While the Delta blues player would accompany himself on guitar, the classic blues singer would typically front a band. The classic blues came to draw more readily and obviously on other forms of music — from the jazz world (with many musicians beginning to perform in both the blues and jazz genre) as well as from minstrel shows, circuses, vaudeville, and other sources of traveling music in the South. As part of this process, the structural underpinnings of the music — arrangements, solos, introductions, the use of call and response — became more formulaic.

But content changed as well, alongside these alterations in form. In contrast to the male-dominated world view of country blues, the classic blues genre was dominated by female singers,

⁹⁰³ Díaz Canales y Guarnido (2006a)

⁹⁰⁴ Díaz Canales y Guarnido (2000:24). Recordemos que en el *Blacksad* primitivo no era esta la canción escogida, ni la cantaba el mismo animal.

who made gender an important — perhaps the most important, recurring theme in the ethos of the modern blues lyric⁹⁰⁵.

Otra de las grandes cantantes negras del siglo XX, Billie Holiday, conocida como “Lady Day”, fue la elegida para poner la banda sonora a *Arctic-Nation*.

Me parece especialmente vibrante la puesta en escena que hizo Juanjo en el tomo 2, en el que vemos a Blacksad preparándose para ir de entierro mientras suena la canción de Billie Holiday “Strange Fruit”. Es un buen ejemplo de cómo una canción puede potenciar los valores expresivos, e incluso me atrevería a decir emocionales, de una secuencia. Visualmente, esta transmite una enorme carga emocional, pero combinada con la canción (y especialmente si la has escuchado alguna vez), resulta estremecedora⁹⁰⁶.

“Strange Fruit”, la canción grabada por Holiday en 1939, era un poema compuesto por Abel Meeropol al que él mismo se encargó de poner música.

Southern trees bear a strange fruit.
 Blood on the leaves and blood at the root.
 Black bodies swingin’ in the Southern breeze.
 Strange fruit hangin’ from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant South.
 The bulgin’ eyes and the twisted mouth.
 Scent of magnolias sweet and fresh.
 Then, the sudden smell of burnin’ flesh.
 Here is a fruit for the crows to pluck,
 for the rain to gather, for the wind to suck,
 for the sun to rot, for the tree to drop.
 Here is a strange and bitter crop.

Una canción nacida del horror producido ante la contemplación de fotografías de los linchamientos a negros en el sur de país. Ellos son la extraña fruta que cuelga de los álamos. Un recordatorio amargo de hasta dónde puede llevar el odio racial que escucha Blacksad tras los trágicos sucesos en la reunión de los *Arctic-Nation* en la fábrica de aviones abandonada. Una letra puesta en los labios de una cantante de vida desgraciada

⁹⁰⁵ Gioia (1998:15 y 16)

⁹⁰⁶ Díaz Canales y Guarnido, *Ibíd.*

que sabía sobre qué estaba cantando. En sus memorias nos cuenta cómo el hecho de no tener un tono oscuro de piel le generó problemas en el Detroit de los años treinta.

Le dijeron a [Count] Basie que yo era demasiado clara para cantar con todos los negros de la banda: alguien podía pensar que era blanca si las luces no me enfocaban con acierto. De modo que consiguieron una grasa negra y me dijeron que me untara⁹⁰⁷.

El trío de divas de la canción lo completaría Ella Fitzgerald en *Alma roja*. “That Old Black Magic”, compuesta por Harold Arlen con letra de Johnny Mercer, es una canción grabada por primera vez por Glenn Miller en 1942. Desde entonces, se ha convertido en un *standard*, una canción archiconocida revisada por una plétora de intérpretes. La versión de *Blacksad* es la de “The First Lady of Song”. Lo sabemos porque Guarnido se ha ocupado de dejarnos la pista gráfica de la portada del *single* al lado del tocadiscos.

Vimos unas líneas más arriba cómo esta canción, pese a no estar en el guion original, encajó a la perfección en la historia en un momento de intimidad en el que John y Alma se sinceran uno con el otro. Quizás para confirmar el peso dramático de este momento, quién sabe si para hacer ver el poder evocatorio de una canción, Díaz Canales volvió a “That Old Black Magic” en *Amarillo*⁹⁰⁸. El comentario del loro *redneck* sobre lo vulgares que llegan a ser los negros cuando se ponen a cantar al escuchar la canción en la radio de la furgoneta colma la paciencia de nuestro detective que acaba propinándole al loro un puñetazo en marcha.

No repetían canción los autores, aunque sí intérprete, Bessie Smith, en *El infierno, el silencio*. Porter Grainger, pianista, dramaturgo y compositor de “Devil’s Gonna Git You”, trabajó con ella de 1924 a 1928, año en que se grabó la canción.

“Big” Bill Lenoir la canta en las calles de Nueva Orleans junto a la tienda de discos donde *Blacksad* está preguntando por Sebastian. Solo canta las primeras estrofas y John, que ha salido a oírle en la calle, le felicita: “Una alegre canción”⁹⁰⁹. Sin embargo, la pieza tiene poco de alegre (trata sobre infidelidades) y mucho de premonitoria. El demonio va a atrapar a Sebastian Fletcher al final de la noche y se va a cumplir lo que

⁹⁰⁷ Holiday (1998:71)

⁹⁰⁸ Díaz Canales y Guarnido (2013:27). La canción volvía a salir a colación en la última viñeta de *Alma roja* en la dedicatoria de Alma Mayer en el libro que le regala a *Blacksad*: “Don’t call it superstition... Say nstead “that Old Black Magic called Love” (Díaz Canales 2005a:56). Asimismo, ya se vio, la letra de la canción inspiraba el título, *Those Icy Fingers*, de la siguiente novela de Alma.

⁹⁰⁹ Díaz Canales y Guarnido (2010a:18)

dicen las lúgubres líneas finales de la canción: “Man, the devil’s gonna git you, sure as you’re born to die”.

El infierno, el silencio escondía otra canción hacia el final de la historia. Dos páginas memorables en las que el contraste entre la vida y la muerte de las imágenes que ilustran la letra de “Summertime” no dejan al lector indiferente. Hannah le canta la canción a su hijo mientras lo amamanta bajo la atenta mirada de Thomas LaChapelle que aparece en plano compartido cuando se escucha “your daddy’s rich and your mamma’s good lookin’”. Queda claro a quién ha elegido ella para cuidar de su hijo, pero hay que dejar que la canción avance, transformada ahora en un texto dentro de cartelas, para ver a Sebastian, el padre biológico al que John intenta encontrar en el *Wild Note* antes de que lo haga la muerte. El esfuerzo del bueno de Blacksad es en vano. Rompe la puerta de los aseos y encuentra el cuerpo sin vida de Fletcher a la vez que la letra de la canción nos dice con cruel ironía: “ain’t nothing can harm you...with mommy n’ daddy standing by”.

“Summertime”, compuesta por George Gershwin en 1934 con letra de DuBose Heyward, no debería ser, a priori, la mejor candidata para formar parte de la banda sonora de *Blacksad*. ¿Qué hace un aria de la ópera *Porgy and Bess* (1934) en un cómic con la música *jazz* de Nueva Orleans de fondo? Eso mismo debían preguntarse los artistas de *jazz* cuando escucharon la canción. Sólo Billie Holiday (en 1936) y Sidney Bechet (en 1939) se atrevieron a incluirla en fechas tempranas en sus repertorios. No obstante, el éxito comercial de la versión de la ópera estrenada en 1942 hizo que los músicos cayeran rendidos ante la nana de Gershwin. Durante los cincuenta y los sesenta se harían más de cuatrocientas versiones de “Summertime” y el número no ha dejado de crecer hasta hoy, convirtiéndola en una de las canciones más versionadas de la historia⁹¹⁰.

Summertime,
an’ the livin’ is easy.
Fish are jumpin’
an’ the cotton is high.

Oh, yo’ daddy’s rich
an’ yo’ mamma’s good lookin’
so hush little baby.
Don’ yo’ cry.

⁹¹⁰ Gioia (2012:411-413)

One of these mornin's
 you're goin' to rise up singin'.
 Then you'll spread yo' wings
 an' you'll take the sky.

But till that mornin'
 there's a-nothin' can harm you
 with daddy an' mammy standin' by.

Porgy y Bess fue una obra arriesgada para su tiempo con todo el elenco de cantantes compuesto solo por afroamericanos. La ópera, cuyo libreto fue una adaptación de DuBose Heyward de su propia novela *Porgy* (1925), es una de las fuentes de inspiración más importantes de *El infierno, el silencio*. La acción se desarrolla en Charleston, Carolina del Sur, en una región en la que se habla el gullah (tal y como queda recogido en la novela de Heyward) y hay un triángulo amoroso entre Porgy, un mendigo lisiado, Bess, su novia, y Crown, el antiguo novio de Bess, prófugo de la justicia. En Catfish Row, el vecindario donde viven, circula el “*happy dust*”, la droga que vende Sporting Life, el traficante local que consigue que Bess huya con él a Nueva York. Porgy, que ha llegado a asesinar a Crown para que Bess siguiera con él, partirá hacia allí en su búsqueda al final de una ópera en la que en cada uno de los tres actos de los que consta se escucha “*Summertime*” como canción para acunar al mismo niño. La primera vez lo hace su madre, Clara; la segunda, Bess, que se hace cargo del niño, huérfano de padre y madre; y la tercera, Serena, viuda de un estibador asesinado por Crown, quien cuida del bebe tras la huida de Bess.

Con un trasfondo menos trágico se escuchan las dos canciones incluidas en *Amarillo* (a las que hay que sumar, como acabamos de ver, “*That Old Black Magic*”).

Juan Díaz Canales nos pone sobre la pista: “*Hit That Jive Jack*” et “*Route 66*” sont deux standards de la musique américaine, popularisés par Nat King Cole. Juanjo l’adore!”⁹¹¹. Y Guarnido, por alusiones, remata:

Cole était un jazzman et un pianiste hors pair, qui influença toute une génération. J’aime particulièrement cet artiste, son jazz mélodique et vocal, très classique, mais aussi ses chansons romantiques. S’il n’avait pas été noir dans l’Amérique d’alors, Cole serait devenu aussi grand que

⁹¹¹ Giner (2013:54)

Frank Sinatra. Certains de ses enregistrements live en *big band* sont d'une puissance terrible, malgré sa voix feutrée et sa diction très agréable⁹¹².

Al King Cole Trio debemos la enorme difusión que alcanzaron tanto “Hit That Jive Jack”, de Johnny Alston y Campbell A. “Skeets” Tolbert, y “(Get Your Kicks on) Route 66”, de Robert W. “Bobby” Troup. Eran temas de *swing* que se adaptaron con tino al formato de los grupos de pocos componentes, quienes marcarían los nuevos derroteros del *jazz* tras el agotamiento del modelo de las orquestas *big band* en la década de los cuarenta.

““Hit That Jive Jack” –habla Guarnido– parle de drogue de manière indirecte et fut interprété par Slim Gaillard, que Kerouac a vu jouer en live et dont il parle dans *Sur la route*”⁹¹³, así que a nadie debe extrañar que la canción se escuche en ese santuario de la marihuana que debe de ser la casa de Billy Sorrows en *Amarillo*⁹¹⁴ (imagen 141).

Con el mismo acierto está escogida “(Get Your Kicks on) Route 66”, una alegre miniguía de viaje por la famosa carretera que Neal Beato canta a Ray, el sobrino de Blacksad, en un paréntesis de calma en mitad de la aventura.

En definitiva, la música en *Blacksad* tiene un rol importante: sitúa la acción; hace avanzar la trama e invita al lector a que se acerque a uno de los grandes tesoros culturales de Norteamérica, la música negra, la del pájaro enajaulado de la poeta afroamericana Maya Angelou:

But a bird that stalks
down his narrow cage
can seldom see through
his bars of rage
his wings are clipped and
his feet are tied
so he opens his throat to sing.

⁹¹² Ibid.

⁹¹³ Ibid.

⁹¹⁴ Díaz Canales y Guarnido (2013:13)

The caged bird sings
with a fearful trill
of things unknown
but longed for still
and his tune is heard
on the distant hill
for the caged bird
sings of freedom⁹¹⁵.

⁹¹⁵ ANGELOU, Maya, "I Know Why the Caged Bird Sings" (1969).

8. ALCANCE DEL PERSONAJE

Anche il più piccolo dei felini è un capolavoro.

(Leonardo da Vinci)

Han pasado ya quince años desde que aquel tebeo de dos autores noveles viera la luz. Durante este periodo de tiempo, lo que empezó como una aventura vocacional que podría haberse perdido entre las pilas de novedades del cómic franco-belga se ha convertido en un cómic admirado por igual entre compañeros del medio, crítica y gran público.

Algunos nombres han salido a lo largo de este trabajo. Piropos en España de Miguelanxo Prado, Premio Nacional de Cómic 2013; parabienes en Francia del admirado Régis Loisel y del llorado *Moebius*; y, en EE. UU., rendidos elogios de auténticos iconos de ayer y de hoy del medio como Jim Steranko, Stan Lee, Neal Adams o Tim Sale.

A finales del año 2000 se iniciaba un ascenso imparable del personaje de John Blacksad hacia el corazón de los aficionados al noveno arte, dispuestos a leer sus álbumes y a conocer sus entresijos en los tomos paralelos o en alguna de las muchas exposiciones con material original de la obra. De entre las muestras celebradas en territorio nacional, habría que destacar las del Salón Internacional del Cómic de Barcelona (en tres ediciones: 2002, 2007 y 2012) o en Viñetas desde o Atlántico (en La Coruña en 2003 y 2011); la de la Semana Negra de Gijón (2008) y, por supuesto, la exposición “Juanjo Guarnido. Trayectoria de un dibujante” en Granada (2010).

En el extranjero, como es lógico, destacan los reconocimientos y eventos en suelo francés. Desde las contribuciones y participaciones varias de Guarnido en *On a Marché sur la Bulle* de Amiens, a experiencias compartidas con Díaz Canales en encuentros en la

Abadía de L'Épau (2010); la exposición conjunta (2013) con Enrico Marini, otro de los escasos autores que trabajan el “color directo” en obras como *El Escorpión* o *Las águilas de Roma*; o la más reciente “Masques animaux, âmes humaines”, celebrada en 2014 en la Universidad Jean Moulin Lyon 3.

Ejemplos, al fin y al cabo, del interés que despierta la serie protagonizada por John Blacksad y paradas dentro de una exitosa difusión internacional de un personaje traducido cada vez a más idiomas que ha logrado introducirse con fuerza en los pequeños y grandes mercados del cómic. Incluso un público lector tan difícil de contentar como el japonés, tan constreñido a su propia tradición *manga*, se ha acercado al gato detective tras la visita como invitado de honor de Juanjo Guarnido al II Festival Internacional del Cómic de Tokio en 2013⁹¹⁶.

Mientras, en el otro gran mercado, el estadounidense, gracias a los premios recibidos y a la acertada elección de la editorial Dark Horse, que publica la serie desde 2010, Juanjo Guarnido puede decirnos que John “se ha convertido en un personaje “icónico”, gracias a ese halo de detective de novela negra a “la antigua” ante el que el público americano “es muy sensible”⁹¹⁷.

A partir del prestigio adquirido, *Blacksad* se ha convertido en una obra en torno a la cual pivotan toda una serie de nuevos títulos surgidos para el público franco-belga. Pese a la modestia de Díaz Canales y Guarnido, reacios a mostrar sus galones en un mercado en el que se reconocen deudores, se vio, de autores españoles como Ana Miralles, Rubén Pellejero, Sergio García o José Luis Munuera, es indudable que el éxito de su serie hizo que los ojos de los editores franceses prestaran más atención a lo que se hacía a este lado de los Pirineos. Desde aquel año 2000 en que se puso a la venta *Blacksad* se han producido movimientos interesantes dentro del sector editorial del país vecino. Por un lado, hay una mayor facilidad para que los autores españoles publiquen directamente en Francia historietas de género negro.

Posiblemente, sin el fenómeno *Blacksad*, no se entendería la cálida acogida dispensada en aquel mercado obras como *Jazz Maynard* (2007-), de Raule y Roger Ibáñez; *Ken Games* (2009-2014), de José Robledo y Marcial Toledano; o *Sara Lone* (2014-), de Erik Amaux y David Morancho.

⁹¹⁶ Como curiosidad en un mundo global, diremos que el *mangaka* Mashima Hiro, autor de *Fairy Tail*, creó el personaje de Panther Lily en la serie a partir de John Blacksad.

⁹¹⁷ Martín, Pilar (2015)

Por otro lado, “últimamente se mira con mayor interés lo que se está haciendo aquí, en España”⁹¹⁸, con autores que primero publican aquí y luego venden sus derechos al extranjero, “como en el caso de Gallardo, o como el de *La pipa de Marcos* [de Javier de Isusi]”⁹¹⁹. Este paso dado por los principales editores franco-belgas hubiera sido impensable hace apenas unas décadas, pero han descubierto un país que puede ofrecer un soplo de aire fresco a la *bande dessinée* porque

Le fait qu'il n'y ait pas d'industrie de la BD comme il peut en exister en France offre paradoxalement plus de liberté aux auteurs. Personne ne viendra en effet leur demander des histoires commerciales. Ils font donc ce qu'ils veulent⁹²⁰.

Por tanto, a nivel del mundo de la historieta, debemos valorar en su justa medida la posición en vanguardia de *Blacksad* dentro de

una invasión en toda regla [en el tebeo franco-belga] apoyada en la extraordinaria calidad de la actual producción de cómic en España, con jóvenes autores que se unen a los veteranos para reclamar con hechos probados su posición en el mundo de la cultura⁹²¹.

Una cultura cansada de compartimentos estancos que avanza hacia lo *transmedia* en el siglo XXI. Una cultura en la que hay cabida para un personaje de cómic que es capaz de salir del marco de la viñeta y llegar a otros medios.

“Soy el gato más triste que existe en esta trinchera,
no hay escena del crimen que valga que me falte por ver.
Soy un metomentodo maldito de los callejones,
si a la madre justicia la joden, hago cumplir la ley.
Negro, es el betún de mis zapatos.
Negro, es el pelaje de mi piel.
Negro, es el futuro que me aguarda detrás de cada pared.
Negra, es la canción de mi revolver.
Negro es lo que a mí me sienta bien”.

La canción “Negro”, inspirada por nuestro héroe, es el tercer corte de *La distancia es solo eso*, el álbum que grabó en 2009 el cantante madrileño Pablo Santamaría.

⁹¹⁸ Antonio Altarriba en *El tío Berni* (2010).

⁹¹⁹ Paco Roca en *El tío Berni* (2010).

⁹²⁰ Javier de Isusi en *Potet* (2015).

⁹²¹ Pons (2014)

Pero, aparte de este breve paseo por la letra de una canción, John Blacksad sigue a la espera de dejarse ver como personaje cinematográfico. La pregunta sobre la adaptación a la gran pantalla se ha convertido en recurrente en las entrevistas con los autores.

Juan Díaz Canales solo puede exponer los hechos:

Un productor francés, Thomas Langmann [productor de películas como *Astérix en los Juegos Olímpicos* (2008) o *The Artist* (2011)], compró los derechos de *Blacksad* casi desde la publicación del primer número y sistemáticamente ha ido renovando su opción sobre los derechos hasta nuestros días. Así que suponemos que tiene interés en hacerlo y por eso suele dar esos nombres de directores al tantarlos. El problema es que si se quiere adaptar bien el cómic, en imagen real y con mucho CGI [*Computer-Generated Imagery*], requiere una gran inversión. Por eso no termina de arrancar, pero viendo cómo funciona el cine, en cualquier momento pueden alinearse los astros, aprobar un presupuesto y tirar adelante. Sigue siendo una posibilidad, pero no sabemos si se acabará haciendo algún día⁹²².

Es de esperar que el empleo cada vez más habitual de las imágenes generadas por ordenador, su calidad y el abaratamiento de los costes de producción hagan posible algún día este proyecto que podría funcionar a la postre como cualquiera de las grandes franquicias actuales de Hollywood en el mundo de los superhéroes.

Mientras tanto, los amantes irredentos del universo “blacksadiano” pueden ponerse en la piel del personaje disfrutando de una partida con *Blacksad. Juego de rol*, publicado en 2015 por Nosolorol ediciones a partir de los personajes y las historias del ciclo de los colores.

⁹²² Gutiérrez (2015)

9. CONCLUSIONES

Ακηκόατε, έωράκατε, πεπόνθατε. Έχετε δικάζετε.

(Lisias)

Llega al fin el momento de hacer balance de todo lo expuesto en las páginas anteriores. Al comienzo de nuestro trabajo intentamos fijar una hoja de ruta que nos llevara sin demasiados sobresaltos por un camino que permitiera demostrar que la tesis de partida no nos abocaba a un callejón sin salida. Se quería demostrar cómo la serie de *Blacksad* había sido capaz no solo de abrir nuevos caminos dentro del género *noir*, sino también de reducir a la mínima expresión esa zanja infranqueable que impide que puedan ir de la mano el éxito de público lector con el elogio de la crítica.

Dejar a la vista los engranajes que hacían que las historietas de las aventuras de John Blacksad funcionaran era una buena manera de comenzar a indagar en todo lo que hace de esta serie algo especial.

Tras todo lo dicho hasta llegar aquí, se ha asentado en nuestro ánimo el convencimiento de que las ideas iniciales no se alejaban demasiado de lo que los distintos apartados han ido confirmando sobre la capacidad de *Blacksad* de:

- Renovar el cómic *noir* gracias a la idea de unir el género negro con los cómics con protagonistas antropomorfos. Lo que en un principio no tenía por qué ser algo rompedor, terminó siéndolo gracias al guion dirigido a un público adulto de Juan Díaz Canales y al tratamiento realista del universo *animalier* aportado por el dibujo de Juanjo Guarnido. Los autores consiguieron “pegarle un zarpazo a un género en que creíamos haberlo visto todo”⁹²³.

⁹²³ Cuevas (2014:192)

- Influir en otros autores españoles en la elección temática y el tratamiento gráfico de sus historietas y en su relación con respecto a la industria franco-belga.
- Descubrir nuevos referentes históricos y artísticos a un lector de cómic que busca en este tebeo algo más de lo que pide a los cómics de superhéroes norteamericanos o a la historieta de género que se regodea en los clichés y no aporta ningún valor añadido a una trama estereotipada.

Esta era la tríada de valores de la saga. Y sin embargo, con el transcurrir del tiempo (y de las páginas), llegamos a descubrir que no sólo nos reafirmábamos en nuestras tesis, sino que teníamos que añadir nuevos puntos fuertes a los tomos sobre el gato detective.

Por un lado, se hizo evidente que era imposible desligar el acto de la creación de la trama en Díaz Canales de la reflexión moral, herencia de una educación sentimental en un cómic *noir* comprometido. El juicio ético sobre los propios actos se extiende tanto a la creación artística –motivo patente en los artistas plásticos de *Alma roja* y los escritores de *Amarillo*–, como a la propia trayectoria como guionista del autor, con mención especial a *Fraternity*.

Por otro lado, a las virtudes del guion hubo que sumar las excelencias del dibujo en una obra en la que la suma de las partes daba como resultado un trabajo excepcional, serio, fruto de un trabajo de artesanos⁹²⁴, meticuloso y puntillista en todas las fases, desde la documentación previa hasta la última pincelada de acuarela.

El trabajo de investigación introdujo asimismo una toma de conciencia de algunos elementos sobre los que no habíamos puesto el foco en un principio. Así, por ejemplo, cobró relevancia el formato del álbum franco-belga y los condicionantes que ejerce a la hora de crear una historieta. No obstante, la propia serie de *Blacksad* nos demostró cómo se puede evolucionar y mejorar dentro de las restricciones impuestas en tamaño y extensión.

Por último, los autores nos demostraron que su trabajo en torno al reino animal iba mucho más allá de una suma de elementos con el género *noir*. Había conocimientos

⁹²⁴ Juanjo Guarnido: “Alguien [...] nos calificó de “honestos artesanos”. Eso, que puede ser un insulto para muchos, yo me lo tomé muy bien, porque creo que eso es lo que somos: no vamos de “artistas”... [...] Nosotros somos artesanos, en el sentido de que somos dos personas que hacemos nuestro trabajo con la mayor honestidad posible, y con todo el amor posible”. González (2012:17).

científicos detrás y había una voluntad de jugar con algo tan viejo como las metáforas conceptuales en torno a los animales, un fenómeno universal que hace que el humor inserto en las páginas de *Blacksad* pueda extrapolarse a culturas bien diferentes entre sí. Cuestión esta última que parece corroborar el número astronómico de historietas de John Blacksad vendidas por todo el mundo. De todas formas, como pasa en otros ámbitos, el hecho de ser un cómic superventas influye de un modo decisivo sobre aquellas posturas críticas que se apoyan en la idea un tanto torticera de establecer una relación inversamente proporcional entre el número de ejemplares vendidos y la calidad de la obra, planteamiento que inflama el ánimo de Díaz Canales:

Te lo preguntan muchas veces: “¿cuál es el secreto del éxito comercial?” ¡Pues mira: no lo sé! “¿Pero tú crees que un tebeo comercial como *Blacksad*...? ¡*Blacksad* es un tebeo comercial... porque se vende mucho, pero no porque tenga una vocación de serlo! ¿Qué es una cosa comercial? ¡Una cosa que se vende mucho! ¡Pero eso se sabe a posteriori, no a priori! Nosotros no nos sentamos y dijimos: “Vamos a llenar este nicho de mercado que está desatendido que son las historias protagonizadas por animales que...” No, de ningún modo. Lo que hicimos fue: “¿Qué nos gusta? Ah, pues una historia policiaca, y esto, y lo otro...” Y unas cosas fueron llevando a las otras, y eso fue *Blacksad*. ¿Qué al final ha sido una cosa que ha gustado a un público amplio? Bueno: azar. Pasa todos los días; en la literatura, en el cine, en el cómic... y nosotros hemos tenido esas suerte, y es que es así. Ni más, ni menos⁹²⁵.

Va por delante, pues, el deseo de *Blacksad* de ser un tebeo bien hecho, por encima de cualquier otro tipo de consideraciones. Lo cual no implica que los autores ignoren las dimensiones que ha alcanzado su criatura, ni que puedan evitar los interrogantes que plantea un ascenso a la cumbre del cómic europeo.

Hay muchas preguntas que quedan sin respuesta –comenta Canales–. Pero por otra parte, también es una enorme fuente de satisfacción. Al fin y al cabo, lo que pretende un autor es comunicar y cuanto más grande sea el alcance de tu obra, más realizado te sientes⁹²⁶.

Sobre la calidad de *Blacksad*, indiscutida a nuestro parecer, ha planeado en ocasiones la sombra de la duda proyectada por sus ventas, por un formato clásico tanto en continente como en contenido. Nuestro cometido en las páginas precedentes ha sido el de ofrecer un análisis de la obra que permitiera desmontar los argumentos tejidos en torno a los prejuicios hacia el género negro en general, y a la historieta en particular. *Nihil novum sub sole*.

⁹²⁵ González, *Ibíd.*, 17 y 18. La misma mirada de soslayo se echa a los *blockbusters* de Hollywood o a escritores de *best sellers* como Stephen King.

⁹²⁶ Pons (2010)

Raymond Chandler lo dejó dicho cuando le llegó su turno:

Por supuesto, he oído esto antes de otras bocas. Si uno escribe bien, no debería estar escribiendo novelas policiacas. Las novelas policiacas deberían escribirlas sólo los que no saben escribir. [...] Obviamente, no puede esperarse que la ficción policiaca sea otra cosa que subliteratura [...] si uno insiste en exterminar de ese campo todo lo que muestre alguna pretensión de habilidad o imaginación⁹²⁷.

No es justo distinguir entre literatura y subliteratura, como tampoco es jugar limpio el incluir a un cómic como *Blacksad* en ese cajón de sastre de la cultura popular (a poder ser en el subapartado de lo infantil(oide) y/o juvenil).

La serie de Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido cuenta con suficientes cualidades destacables como para no poner en cuestión el nombre y el prestigio logrados para el tebeo español desde el inicio del nuevo milenio. La excelente trayectoria de premios recibidos por especialistas y público aficionado solo confirman la idea de que tanto unos como otros saben reconocer una obra bien hecha, con independencia de la etiqueta genérica que le queramos poner. Al fin y al cabo, tanto *Blacksad* como el halcón maltés que guardaba el Sam Spade interpretado por Humphrey Bogart están hechos con la misma materia, la materia con que se forjan los sueños.

Desde tiempos de Goya también sabemos que el sueño de la razón produce monstruos. Deseamos fervientemente que no haya sido el caso de este trabajo, nacido del deseo de colmar un afán de conocimiento que fue engendrando el disfrute personal de la lectura de los episodios de *Blacksad*. Esperemos que el detective gatuno no se haya mostrado molesto por esta usurpación de papeles. El investigador investigado y, lo que es peor, no por un congénere, sino más bien por un ratón de biblioteca. Con todo, después del tiempo pasado juntos, esperemos que haya soportado con estoicismo tantas idas y venidas por su vida y que prosiga sus aventuras sabiendo que se le admira. Puede que sea a lo más a lo que podemos aspirar, pues, como dijo Théophile Gautier, (y si no, que se lo pregunten a Weekly): “Conquérir l’amitié d’un chat est chose difficile”⁹²⁸.

⁹²⁷ Chandler (2004:201 y 202)

⁹²⁸ No puede decirse lo mismo de su amo. Nunca podremos agradecer a Juan Díaz Canales su apoyo y ayuda en la realización de este trabajo. Ojalá no le hayamos resultado tan impertinente como aquel lector inglés de Chandler que le escribió una carta para preguntarle por su detective de ficción. La respuesta del escritor terminaba así: “Esto es más o menos todo lo que tengo para usted, pero si hay algo más que quiera saber, por favor, vuelva a escribirme. El problema es que en realidad usted parece saber mucho más sobre Philip Marlowe que yo, y quizá yo tendría que hacerle las preguntas a usted, en lugar de usted a mí”. Chandler, *Ibid.*, p. 200.

ANEXO I

LOS GATOS EN LA HISTORIETA. PRINCIPALES REPRESENTANTES.

- 1906 (EE. UU.) *Zoo Zoo* de George Herriman.
- 1909 (EE. UU.) *Alexander the Cat* de George Herriman.
- 1913 (EE. UU.) *Krazy Kat* de George Herriman⁹²⁹.
- 1921 (Holanda) *Hansje Teddybeer en Minnie Poezekat* de Henk Backers (oso y gato).
- 1923 (EE. UU.) *Félix el gato* de Pat Sullivan y Otto Mesmer⁹³⁰.
- 1924 (EE. UU.) *The Radio Cats* de Chester Gould.
- 1926 (EE. UU.) *Dot and Dash* de Cliff Sterrett (gato y perro).
- 1933 (EE. UU.) *Cicero's Cat* de Bud Fisher y Al Smith.
- 1935 (EE. UU.) *The Pussycat Princess* de Grace Drayton.
- 1935 (EE. UU.) *Spooky* de Bill Holman.
- 1937 (Reino Unido) *Korky the Cat* de James Crichton.
- 1941 (Holanda) *Tom Poes* de Marten Toonder.
- 1942 (EE. UU.) *Tom y Jerry* de William Hanna y Joseph Barbera⁹³¹ (gato y ratón).
- 1945 (España) *El gato Morrongo* de Alejandro Blasco.
- 1945 (EE. UU.) *Cosmo Cat* de L. B. Cole
- 1949 (Bélgica) *Poussy* de Peyo.
- 1952 (Francia) *Moustache et Trotinette* de Calvo (gato y ratón).
- 1954 (España) *Pumby* de José Sanchís Grau.
- 1957 (Francia) *Cricri souris d'appartement contre Matou* de Calvo (ratón y gato)⁹³².
- 1957 (EE. UU.) *Atom the Cat* de Al Fago⁹³³.
- 1959 (EE. UU.) *El gato Fritz* de Robert Crumb⁹³⁴.
- 1964 (Bélgica) *Chaminou* de Raymond Macherot.
- 1966 (Francia) *Goutatou et Dorochaux* de Guy Mouminoux.

⁹²⁹ Tuvo su correspondiente versión animada.

⁹³⁰ Apareció primero como dibujo animado en 1919.

⁹³¹ Dibujos animados creados por Hanna y Barbera en 1939. Su adaptación al cómic fue obra en un principio de Carl Barks, pero el dibujante que quedó asociado para siempre a estos personajes fue Jerry Eisenberg.

⁹³² El personaje del ratón Cricri nació en la revista *Pierrot* en 1952.

⁹³³ El personaje se creó a partir de *Tom Cat* de 1956.

⁹³⁴ *El gato Fritz* (1972) fue la primera película de animación en recibir la calificación X en Estados Unidos. Llegó a filmarse un segundo largometraje en 1974: *The Nine Lives of Fritz the Cat*.

- 1967 (EE. UU.) *Nard n' Pat* de Jay Lynch (hombre y gato).
- 1970 (Italia) *Vita con il gatto* de Giorgio Rebuffi.
- 1970 (Japón) *Doraemon* de Fujio Fujiko⁹³⁵.
- 1973 (EE. UU.) *Isidoro* de George Gately⁹³⁶.
- 1976 (Francia) *Hercule* de Yannick⁹³⁷.
- 1977 (EE. UU.) *El gato de Fat Freddy* de Gilbert Shelton y Dave Sheridan⁹³⁸.
- 1978 (EE. UU.) *Garfield* de Jim Davis⁹³⁹.
- 1979 (Reino Unido) *Calculus Cat* de Hunt Emerson.
- 1979 (Reino Unido) *Maxwell the Magic Cat* de Alan Moore.
- 1980 (Reino Unido) *Firkin the Cat* de Tim Manley y Hunt Emerson.
- 1980 (Francia) *Chafouin et Baluchon* de Tranchand et Corteggiani.
- 1980 (Reino Unido) *Firkin the Cat* de Hunt Emerson y Tym Manley.
- 1981 (Bélgica) *Billy the Cat* de Stéphane Colman y Stephen Desberg.
- 1981 (EE. UU.) *Omaha the cat dancer* de Reed Waller.
- 1983 (Bélgica) *El gato* de Philippe Geluck.
- 1983 (España) *La muralla y Siete vidas* de Josep María Beà⁹⁴⁰.
- 1984 (Japón) *What's Michael?* de Makoto Kobayashi.
- 1993 (Argentina) *Gaturro* de Nik.
- 1994 (EE. UU.) *Mutts* de Patrick McDonnell (perro y gato).
- 1995 (España) *Los gatos de Perich* de Jaume Perich⁹⁴¹.
- 2000 (Francia) *Matmatou* de Mo/CDM y Christian Gaudin.
- 2002 (Francia) *El gato del rabino* de Joann Sfar⁹⁴².
- 2004 (Japón) *El dulce hogar de Chi* de Konami Kanata.
- 2005 (Corea del Sur) *El gran Catsby* de Doha⁹⁴³.
- 2005 (Japón) *La abuela y su gato gordo* de Konami Kanata.
- 2006 (China) *Niumao* de Ji' An.
- 2007 (EE. UU.) *Gato saliendo de una bolsa y otras observaciones* de Jeffrey Brown.

⁹³⁵ Doraemon tuvo su propia serie de animación.

⁹³⁶ Hubo serie de animación.

⁹³⁷ Yannick inició su propia serie *animalier* a partir del gato Hércules (1950), creado por Cabrero Arnal dentro de la revista de historietas protagonizada por el perro Pif.

⁹³⁸ El gato pertenecía a uno de *Los fabulosos Freak Brothers* (1968-1997), serie creada por el propio Shelton.

⁹³⁹ Se hicieron dos series de animación para la televisión y varias películas para el cine.

⁹⁴⁰ Ambas historietas estaban protagonizadas por Ricardo Gatony.

⁹⁴¹ Desde 1996 existe un Premio Internacional de Humor Gato Perich.

⁹⁴² La obra se convirtió en una película de animación en 2011.

⁹⁴³ Antes de publicarse en papel fue un cómic *online* para el portal www.daum.net.

- 2008 (Japón) *Plum. Historias gatunas* de Natsumi Hoshino
- 2008 (Francia) *Tatoo* de Olivier Supiot.
- 2009 (Reino Unido) *Simon's Cat* de Simon Tofield⁹⁴⁴.
- 2010 (EE. UU.) *Scratch9* de Rob M. Worley.
- 2010 (EE. UU.) *Los gatos son raros y más observaciones* de Jeffrey Brown.
- 2010 (España) *Miau* de José Miguel Fonollosa⁹⁴⁵.
- 2012 (EE. UU.) *Cómo saber si tu gato planea matarte* de Matthew Inman⁹⁴⁶.
- 2013 (España) *Toñín. Un gato más en la familia* de José Miguel Fonollosa.
- 2014 (España) *Ultragato* de José Miguel Fonollosa.
- 2015 (Japón) *Soy un gato* de Tirol Cobato⁹⁴⁷.

Seres humanos bajo el disfraz de superhéroes:

- 1940 (EE. UU.) *Catwoman* (Selyna Kyle) de Bill Finger y Bob Kane.
- 1953 (Francia) *Le Chat* de Michel Greg.
- 1972 (EE. UU.) *The Cat* (Greer Grant) de Wally Wood
- 1975 (Francia) *Supermatou* de Jean-Claude Poirier.
- 1976 (EE. UU.) *Gata Infernal* (Patsy Walker) de Steve Englehart.
- 1979 (EE. UU.) *La Gata Negra* (Felicia Hardy) de Marv Wolfman y Keith Pollard.
- 1979 (Francia) *Féline* de Victor Mora y Annie Goetzinger.

Gatos famosos en papeles secundarios:

- 1959 (Bélgica) Azrael, el gato de Gargamel, el villano de *Los pitufos* de Peyo.
- 1976 (Bélgica) Raoul Chatigré, el gato del genio inventor en *Leonardo* de Turk y De Groot.
- 1981 (España) Medianoche, el gato negro compañero de aventuras del *Pulgarcito* de Jan.
- 1992 (EE. UU.) Smoking Cat, uno de los protagonistas de la irreverente tira cómica *Submundo* de Kaz.
- 2002 (Argentina) Fellini, el inseparable acompañante de la niña Enriqueta en las tiras de *Macanudo* de Liniers.

⁹⁴⁴ Nace a partir del éxito de una serie de animación publicada en Youtube desde 2007.

⁹⁴⁵ Apuesta de la editorial Diábolo que decidió publicar en papel una serie de tiras cómicas que estaban triunfando en la red.

⁹⁴⁶ Se publicó a partir del material que publica Inman en su web: theoatmeal.com.

⁹⁴⁷ Se trata de la adaptación al manga de la célebre novela de Natsume Soseki.

ANEXO II

PREMIOS RECIBIDOS POR LA SERIE BLACKSAD.

○ **2000**

- Premio Némo del Salón del Cómic de Maisons Laffitte, por *Blacksad. Un lugar entre las sombras*.
- Premio Colombe del Festival de Lys Lezz Lannoy al Mejor Primer Trabajo, por *Blacksad. Un lugar entre las sombras*.
- Prix spécial en el festival de Roeux (Bélgica), por *Blacksad. Un lugar entre las sombras*.
- Prix découverte en el Festival Internacional de Cómic de Sierre (Suiza), por *Blacksad. Un lugar entre las sombras*.

○ **2001**

- Premio al Mejor Álbum en el festival de Amiens, por *Blacksad. Un lugar entre las sombras*.
- Premio Diario de Avisos al Mejor Dibujante de Historieta Realista, por *Blacksad. Un lugar entre las sombras*. – Juanjo Guarnido.
- Premio Interfestivals del Festival de Audincourt, por *Blacksad. Un lugar entre las sombras*.
- Premio del Saló del Cómic de Barcelona. Mejor Autor Revelación (FICOMIC) por *Blacksad. Un lugar entre las sombras*. – Juanjo Guarnido.
- Premio del Saló del Còmic de Barcelona a la Mejor Obra (FICOMIC) por *Blacksad. Un lugar entre las sombras*.
- Premio al mejor dibujo del Festival de Chambéry por *Blacksad*. – Juanjo Guarnido.

○ **2002**

- Premio al mejor dibujante del Prix Albert Uderzo. – Juanjo Guarnido.

○ **2003**

- Premio *Coup-De-Coeur* en el Festival de Lys-Lez-Lannoy, por *Blacksad. Arctic-Nation*.
- Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cómics de Sierre (Suiza), por *Blacksad. Arctic-Nation*.
- Premio IVÀ al Mejor Historietista Profesional en la Muestra de Cómic de Cornellà, por *Blacksad. Arctic-Nation*.
- Premio “La Cárcel de Papel” al mejor dibujante.
- Premio “Astro-City” al “Mejor cómic anterior a 2003”.

○ **2004**

- Premio del público del Festival de Angoulême por *Blacksad. Arctic Nation*.
- Premio al mejor dibujante del Festival de Angoulême por *Blacksad. Arctic Nation*. – Juanjo Guarnido.
- Premio Virgin al mejor álbum por *Blacksad. Arctic Nation*.

○ **2005**

- Harvey Award. Mejor álbum internacional, por *Blacksad. Arctic-Nation*.
- Premio Mejor Dibujo en el Festival de Angoulême, por *Blacksad. Arctic-Nation*. – Juanjo Guarnido.

○ **2006**

- Premio del Saló del Còmic de Barcelona a la Mejor Obra (FICOMIC) por *Blacksad. Alma roja*.
- Premio del Saló del Còmic de Barcelona al Mejor Dibujo (FICOMIC) por *Blacksad. Alma roja*. – Juanjo Guarnido.
- Premio a la mejor serie en el Festival de Angoulême por *Blacksad*.
- Premio “Mejor dibujante” en el Festival de Avilés.
- Premio “Mejor obra” en el Festival de Avilés.

○ **2010**

- Harvey Award. Mejor álbum internacional por *Blacksad. El infierno, el silencio*.

- Mejor Álbum, Mejor Guionista y Mejor Dibujante en Expocómic de Madrid, por *Blacksad. El infierno, el silencio*.

○ **2011**

- Premio del Saló del Còmic de Barcelona al Mejor Dibujo (FICOMIC) por *Blacksad. El infierno, el silencio*. – Juanjo Guarnido.
- Eisner Award. Mejor dibujante/artista multimedia por *Blacksad*⁹⁴⁸. – Juanjo Guarnido.

○ **2013**

- Eisner Award. Mejor edición norteamericana de material internacional por *Blacksad. El infierno el silencio*.
- Eisner Award. Mejor dibujante/artista multimedia por *Blacksad. El infierno, el silencio*. – Juanjo Guarnido.

○ **2014**

- Mejor guionista nacional en Expocómic de Madrid, por *Blacksad. Amarillo*.
- Premio Nacional del Cómic por *Blacksad. Amarillo*.

○ **2015**

- Eisner Award. Mejor edición norteamericana de material internacional por *Blacksad. Amarillo*.
- Harvey Award. Mejor edición norteamericana de material internacional por *Blacksad. Amarillo*.

⁹⁴⁸ La edición norteamericana de *Dark Horse* recopilaba los tres primeros tomos del mercado europeo.

BIBLIOGRAFÍA:

Se ofrece a continuación, además de la bibliografía empleada para este trabajo, una relación de la obra de Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido, tanto en conjunto como por separado o en compañía de otros autores. Se ha optado por citar la edición española de la obra, la de referencia para el lector de nuestro país, frente a la edición original francesa (presente en el caso de ediciones especiales de la serie de *Blacksad*).

Pese a la vocación de exhaustividad, ha sido imposible dejar constancia de todas y cada una de las creaciones salidas de las manos de Guarnido (sobre todo, si se tiene en cuenta la enorme popularidad de la serie objeto de esta tesis).

La página web cuasi-oficial para el interesado en conocer todos y cada uno de los artículos relacionados con *Blacksad* es www.blacksadmania.com.

- **OBRA DE ANIMACIÓN DE JUAN DÍAZ CANALES:**

- **LARGOMETRAJES DE ANIMACIÓN (con Tridente Animación)**

- *Guillermo Tell* (1999) [El proyecto no llegó a realizarse]
- *Bécassine. Le Trésor Viking* (2001)
- *Los Reyes Magos* (2003)
- *Astérix y los vikingos* (2006)
- *Nocturna* (2007)
- *El lince perdido* (2010)
- *Justin y la espada del valor* (2010)
- *Hocus Pocus Alfie Atkins* (2013)

- **ARTISTA DE STORYBOARD**

- *Gadget Boy* (1995)
- *Vor-Tech* (1996)
- *Street Shark* (1996)

- *Enigma* (1997)
- *The Last Reservation* (1998)
- *Diabolik* (1998)
- *Pepin Troispommes* (1999)
- *Stargate* (2002)
- *Jungle Jack* (2003)
- *Cavrotti* (2004)
- *Little King Macius* (2005)
- *Pettson och Findus* (2006)
- *Sushi Pack* (2006)
- *Bibi Blocksberg* (2007)
- *Bibi & Tina* (2008)

○ **ARTISTA DE LAYOUT**

- *Tintin* (1991)
- *Rupert* (1991)
- *La Compète. Pierre et Isa* (1991)
- *Gargantúa* (1993)
- *Avenger Penguins* (1994)
- *Nanook's Great Hunt* (1996)
- *Troll Tales* (1997)
- *Fantomette* (1997)
- *Benjamin Blümchen als Cowboy* (1998)
- *Corto Maltese* (1999)
- *La Mouche* (1999)
- *Mona The Vampire* (2000)
- ONE-T, "Magic Key" (videoclip musical) (2002)
- *Bunnibal* (2002)
- *Cedric* (2003)
- *El Cid: La Leyenda* (2003)

- **OBRA DE ANIMACIÓN DE JUANJO GUARNIDO:**

- **ANIMADOR**

- “Hades” en *Hércules* (1997)
- “Sabor” en *Tarzán* (1999)
- “Helga” en *Atlantis: el imperio perdido* (2001)
- *Hermano oso* (2003) (animador extra)
- *El libro de la selva 2* (2003) (producción extra de animación)
- *Lorenzo* (2004)
- *Nocturna* (2007)
- FREAK KITCHEN, “Freak of the Week” (2014) [vídeo musical a partir de FREAK KITCHEN, “Freak of the Week” en *Cooking with Pagans*, Thunderstruck Productions, 2014]. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=y2vzBdIejVY>> [Consulta: 1 de noviembre de 2014]

- **ARTISTA DE *STORYBOARD***

- *Stunt Dawgs* (1992)
- *Las aventuras de Sonic el erizo* (1993)
- *The Pink Panther* (1993)
- *Dragon Hill. La Colina del Dragón* (2002) [Hubo un *storyboard* previo, en los noventa, de lo que iba a ser el primer episodio de una serie de animación.]

- **ARTISTA DE *LAYOUT***

- *Tintin* (1991)
- *Rupert* (1991)
- *La Compète. Pierre et Isa* (1991)

- *Goofy e hijo* (1995)
 - *Mickey y su cerebro en apuros* (1995)
 - *El jorobado de Notre Dame* (1996)
- **OBRA DE JUAN DÍAZ CANALES y JUANJO GUARNIDO:**
 - DÍAZ CANALES, Juan y GUARNIDO, Juanjo (2000), *Blacksad 1: Un lugar entre las sombras*, Barcelona, Norma.
 - (2002), *Cómo se hizo... Blacksad*, Barcelona, Norma.
 - (2003), *Blacksad 2: Arctic Nation*, Barcelona, Norma.
 - (2004), “Como el perro y el gato” en *Dos veces breve. Especial Granada*, núm. 2, pp. 23-24.
 - (2005a), *Blacksad 3: Alma roja*, Barcelona, Norma.
 - (2005b), *L’atelier de Juanjo Guarnido. Blacksad – Âme Rouge par Díaz Canales et Guarnido*, Changé, Rêves de Bulles.
 - (2005c), *Blacksad 2: Arctic Nation. Tirage de tête*, París, Dargaud.
 - (2006a), *Blacksad 3: Alma roja. Edición ampliada regular*, Barcelona, Norma.
 - (2006b), *Blacksad 3: Alma roja. Edición de lujo*, Barcelona, Norma.
 - (2007), “Escupir al cielo” en *Dos veces breve. Especial Ceux-ci sont espagnols*, núm. 11, pp. 28-29.
 - (2008a), *Blacksad. La historia de las acuarelas*, Barcelona, Norma.
 - (2008b), *Les Trois Épisodes de Blacksad*, París, Dargaud.
 - (2010a), *Blacksad 4: El infierno, el silencio*, Barcelona, Norma.
 - (2010b), *L’atelier de Juanjo Guarnido. Blacksad. L’enfer, le silence*, Changé, Rêves de Bulles.
 - (2011), *Blacksad. La historia de las acuarelas. Tomo 2*, Barcelona, Norma.
 - (2012), “La Galerie des Illustres. Juanjo Guarnido” en *Spirou. Spécial Vacances*, núm 3872, 27 de junio de 2012, p. 92.
 - (2013), *Blacksad 5: Amarillo*, Barcelona, Norma.

- (2014a), *L'atelier de Juanjo Guarnido. Blacksad. Amarillo*, Changé, Rêves de Bulles.
- (2014b), *Blacksad. Integral*, Barcelona, Norma.
- (2014c), *Blacksad 5: Amarillo. Tirage de tête*, París, Dargaud.

• **OBRA DE JUAN DÍAZ CANALES:**

- DÍAZ CANALES, Juan y GABOR (2010), *Los patricios*, Madrid, Dibbuks.
- DÍAZ CANALES, Juan y MUNUERA, José Luis (2011), *Fraternity*, Bilbao, Astiberri.
- DÍAZ CANALES, Juan y PELLEJERO, Rubén (2015), *Corto Maltés. Bajo el sol de medianoche*, Barcelona, Norma.
- DÍAZ CANALES, Juan y VALERO, Teresa (2008), “El espejo del alma” en *Dos veces breve. Especial guionistas*, núm. 16, pp. 17-18
 - (2011), “El strudel de Proust” en *Usted está aquí. Sala de espera del dentista*, núm. 3, pp. 11-13 .
- DÍAZ CANALES, Juan y VALERO, Teresa (guion) y CHAPARRO, Ernesto (dibujo) (2014a), *Ícaro Coupé* en <thecomicslevel.com>.
- DÍAZ CANALES, Juan y VALERO, Teresa (guion) y GÚEJES, Nacho (dibujo) (2014b), *Grandpa Was a Rolling Stone* en <thecomicslevel.com>.
- DÍAZ CANALES, Juan y VALERO, Teresa (guion) y BLÁZQUEZ, Javier (dibujo) (2014c), *Cuarto de calderas* en <thecomicslevel.com>.

• **OBRA DE JUANJO GUARNIDO:**

○ **FANZINES**

- *Nova* (1983), Motril.
- *Qué mal te veo* (1987), núm. 1, abril de 1987.

○ **PORTADAS**

- *Los Nuevos Mutantes*, núm. 49, febrero de 1990 [Retiración de cubierta]
- *La Patrulla X* (1990), núm.99, noviembre de 1990 [Contraportada].
- *Inferno. Los Nuevos Mutantes* (1990), núm.13, agosto de 1990.

- *Inferno. Patrulla X* (1990), núm. 16, noviembre de 1990.
- *La Visión y la Bruja Escarlata* (1990), Barcelona, Còmics Fórum.
- *Inferno. Factor X* (1991), núm. 18, enero de 1991.
- *La Patrulla X. Clásicos Marvel. Blanco y negro* (1997), Barcelona, Còmics Fórum.
- *Volumen Dos. guía mensual del cómic* (2000), núm. 10, diciembre de 2000.
- *Pilote. Le journal qui s'amuse à revenir. Spécial Noël* (2004)
- BIGNON y RODOLPHE (2005), *Les Voix des anges. Bonheur-Park. Tome 3*, París, Dargaud.
- *Voyageur* (2007-2011). Portadas de los trece álbumes de los que constaba la serie. [En España, Planeta DeAgostini sólo publicó los tres primeros volúmenes].
- *Spirou* (2012), núm. 3867, 23 de mayo de 2012.

○ CARTELES

- “Festival de bande dessinée. Les petits miracles en Pays de Cingal” (2002), Bretteville sur Laize.
- “Viñetas desde o Atlántico” (2004a), La Coruña.
- “9ème Festival BD” (2004b), Mandelieu-La Napoule.
- “Bédéthon 78” (2006a), Rambouillet.
- “BDcibels. Festival du rock et de la bande dessinée” (2006b), La Souterraine.
- “Bulles En Nord” (2007), Lys-lez-Lannoy.
- “24ème Festival BD” (2012a), Sollies Ville.
- “Sanseverino & Guarnido” (2012b), Peronne.
- “16ème Salon du polar” (2013a), Ville de Montigny-Lès Cormeilles.
- “Exposition Marini et Guarniso” (2013b), París.

○ ILUSTRACIONES

- *La Princesse Maleine* (1988), Bruselas, Théâtre National de Belgique. [plancha 23]
- “Capitán América y Cráneo Rojo” (1989) en *Capitán América / Thor*, núm. 57, septiembre de 1989. [Póster]
- “Silver Surfer y Hulka” (1989) en *Capitán América / Thor*, núm. 58, noviembre de 1989. [Póster]
- “Nuevos Mutantes” (1989) en *Alpha Flight*, núm. 45, noviembre de 1989. [Póster]

- *Inferno*, vol. 1 núm.8, marzo de 1990. [Póster]
- *Rackham Poutch* (1991), París, Rackham.
- ZIDROU y AIDANS, Édouard (eds.) (1995), *Flash Back*, COMICS! Events.
- “Homenaje” (2007) en *Astérix y sus amigos. Homenaje a Albert Uderzo*, Barcelona, Salvat.
- BOLLÉE, Laurent-Frédéric y AYMOND, Philippe (2009), *Apocalypse Mania. Cycle 2. 2. Manik Shamanik*, París, Dargaud, p.31. (Se trata de una sola viñeta dentro del álbum).
- GUERLAIS, Gérald y TSUTSUMI, Daisuke (2011), *Sketchtravel*, París, Éditions du Chêne, pp. 124-125.
- “17 mai 1917” (2012), en *Paroles de Poilus. 1914-1918. Lettres et carnets du front. Tome 1*, Toulon, Soleil Productions, pp. 34-35.

○ **LIBROS**

- BEAUSANG-O’GRIEFA, Miceal y GUARNIDO, Juanjo (2014), *Juanjo Guarnido’s Freaky Project. The Making Of The Animated Freak Kitchen Music Video*, San José (California), Big Wow! Art.
- BOISSERIE, Pierre, STALNER, Éric y GUARNIDO, Juanjo (2011), *Voyageur 13: Omega*, Grenoble, Éditions Glénat. (Guarnido aparece acreditado como guionista y dibujante).
- BOISSERIE, Pierre y GUARNIDO, Juanjo (2006), “Article 2” en *L’Illustration universelle des droits de l’homme*, Grenoble, Glénat, pp. 16-17.
- CAUNES, Antoine De y GUARNIDO, Juanjo (2008), “La ménagerie du Tour” en *Rubrique Abracadabra*, París, Dargaud, pp. 60-61.
- CHRISTIN, Pierre y GUARNIDO, Juanjo (2009), “La citadelle de verre” en CHRISTIN, Pierre (2009), *Les correspondances de Pierre Christin*, París, Dargaud.
- GUARNIDO, Juanjo (2003), *Blacksad. Arctic-Nation. Esquisses*, Bruselas, Librarie Brüssel.
 - (2004a), *Portfolio Blacksad Portrait*, Grenoble, Momie Folie.
 - (2004b), *Portfolio Blacksad Italienne*, Grenoble, Momie Folie.
 - (2006), *Portfolio Personnel*, Rennes, Granit Associés.
 - (2009), *Guarnido. Sketchbook*, Montpellier, Comix Buro.

- (2010a), *Blacksad à l'Abbaye de l'Épau*, Le Mans, Librairie Bulle.
- (2010b), *Portfolio "Blacksad". Edition Luxe*, Rennes, Granit Associés.
- (2012a), *Première. A Sketchbook by Juanjo Guarnido*, Nueva York, Essential Sequential.
- (2012b), *Portfolio Blacksad. "Portrait"*, Rennes, Granit Associés.
- (2013a), *Portfolio Personnel. n° 2*, Rennes, Granit Associés.
- (2013b), *Blacksad. Covers & Art Prints*, Rennes, Granit Associés.
- (2014a), *Sketchy Characters: Artwork of Juanjo Guarnido*, San José (California), Big Wow! Art y Juanjo Guarnido.
- (2014b), *Color Spots. A Sketchbook by Juanjo Guarnido*, Nueva York, Essential Sequential.
- (2014c), "The making of Freak of the Week". Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=UQ33WBtOavQ>> [Consulta: 15 de diciembre de 2014]
- GUARNIDO, Juanjo *et alii* (2010), *Trayectoria de un dibujante*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- GUARNIDO, Juanjo, ROSSIRE, Julien *et alii* (2015), *The Freaks Behind The Kitchen*, San José (California), Big Wow! Art y Juanjo Guarnido.
- VALERO, Teresa y GUARNIDO, Juanjo (2008a), *Brujeando 1. ¡Se acabó la magia!*, Barcelona, Norma.
 - (2008b), *Brujeando 2. ¡Hágase la luz!*, Barcelona, Norma.
 - (2008c), *L'atelier de Juanjo Guarnido. Sorcelleries. Le ballet des mémés*, Changé, Rêves de Bulles.
 - (2013a), *Brujeando 3. ¡La vida es juego!*, Barcelona, Norma.
 - (2013b) *Portfolio Sorcelleries*, Rennes, Granit Associés.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS:

- “Arte, cómic y revolución, o las diferencias entre pintar y dibujar”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AFR_Gt_snqw&list=PLDBBAC2885600E7A6&index=50> [Consulta: 23 de agosto de 2014]
- ABBOTT, Megan E. (2002), *The Street Was Mine. White Masculinity In Hardboiled Fiction And Film Noir*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- ADAMS, Neal (2014), “Sometimes Magic Happens. And We Don’t Notice, Until It Does”, en DÍAZ CANALES, Juan y GUARNIDO, Juanjo, *Blacksad. Amarillo*, Milwaukee, Dark Horse Books.
- ADLER, Silvia (2011), “Silence In The Graphic Novel” en *Journal of Pragmatics. An Interdisciplinary Journal of Language Studies*, vol.43, núm. 9, julio de 2011, pp. 2278-2285.
- AGUILAR JIMÉNEZ, Cristóbal (2000), “¡Ah!... pero ¿existen las razas?” en MIRAVET AYMERICH, Maite *et alii* (2000), *Lecturas para estrenarse en Antropología*, Valencia, Editorial Diálogo, pp. 31-48
- AGUIRRE, M. Esther (2001), “Enseñar con textos e imágenes. Una de las aportaciones de Juan Amós Comenio” en *Revista Electrónica de Investigación educativa*, 3 (1). Disponible en <<http://redie.uabc.mx/vol3no1/contenido-lora.html>> [Consulta: 14 de noviembre de 2014]
- AHRENS, Jörn y METELING, Arno (eds.) (2010), *Arno, Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, Nueva York, The Continuum International Publishing Group.
- ALLAN COLLINS, Max (2013), “Poesía brutal. El mundo del crimen de Joe Simon y Jack Kirby”, en *La biblioteca de Simon & Kirby: Crime*, Madrid, Diábolo Ediciones.
- ALLEN, Nick (2015), “Report says lynchings in US South were more common than previously thought”, en *The Telegraph*, 10 de febrero de 2015. Disponible en <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/11404493/Report-says-lynchings-in-US-South-were-common-than-previously-thought.html>>. [Consulta: 15 de marzo de 2015]
- ALONSO, Pedro y SANTAMARÍA, José (eds.) (1991), *Antología del relato policial*, Barcelona, Vicens Vives.

- ALTARRIBA, Antonio (2008), “La historieta. Un medio mutante” en *Quimera. Revista de literatura*, núm. 293, pp. 48-55
 - (coord.) (2011), *Arbor. La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España* en *Arbor, revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, núm. extra 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ALTARRIBA, Antonio y KEKO (2014), *Yo, asesino*, Barcelona, Norma.
- ÁLVAREZ MAURÍN, María José (ed.) (2013), *Novela y cine negro en la Europa actual (1990-2010)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ANSPACH, Nicolas (2010), “Canales & Guarnido (*Blacksad*): “En parlant du passé, on aborde aussi les problèmes du présent!”. Disponible en <<http://www.actuabd.com/Canales-Guarnido-Blacksad-En>>. [Consulta:3 de mayo 2015]
- ARGIZ, Jorge Iván (2008), Catálogo de la exposición *Canales&Guarnido. Blacksad: Gato, detective y negro*, Gijón, 11-20 de julio 2008.
- ARNHEIM, Rudolf (1979), *Arte y percepción visual. (Nueva versión)*, Madrid, Alianza Editorial.
- ATHANASOURELIS, John Paul (2012), *Raymond Chandler’s Philip Marlowe. The Hard-Boiled Detective Transformed*, Londres, Mc Farland & Company.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2001), *Teoría general del personaje*, Madrid, Asociación Española de Eslavistas.
- AYALA, Joaquín (2012), “Imágenes en la frontera”, en el catálogo de *La vinal 2012. 4ª bienal de arte y vino Tacoronte-Acentejo. Ilustración*, noviembre-diciembre de 2012.
- AYALA, Joaquín y SUÁREZ SOSA, Santiago (eds.), *La novela gráfica: más allá de la etiqueta* (2014), *La Página*, núm. 105/106 [Año XXVI, núm 5/6]
- AYALA, Sergio (2011), “Blacksad, de las sombras al silencio”, en *Jot Down. Contemporary Culture Mag.* Disponible en <<http://www.jotdown.es/2011/10/blacksad-de-las-sombras-al-silencio/>>. [Consulta: 25 de abril de 2013]
- AYERS, Edward L. et alii (2009), *American Passages. A History Of The United States*, Boston, Wadsworth.

- AZUAR, Rafael (1987), *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert” (Excma. Diputación Provincial).
- BALL, Philip (2004), *La invención del color*, Madrid, Turner.
- BARBIERI, Daniele (1991), *I linguaggi del fumetto*, Milán, Bompiani.
- BARRERO, Manuel (2013), “La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial”, en TRABADO CABADO, José Manuel (comp.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Madrid, Arco/Libros, pp. 191-223.
 - (2015) *Diccionario terminológico de la historieta*, Sevilla, Tebeosfera.
- BARTHES, Roland (1968), “El efecto de realidad” en BARTHES, Roland (1987), *El susurro del lenguaje (Más allá de la palabra y de la escritura)*, Barcelona, Paidós, pp. 179-187.
- BARTUAL, Roberto (2010), *Poética de la narración pictográfica: de la tira narrativa al cómic*. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María Amelia (dir.). Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
 - (2013), *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*, Ediciones Factor Crítico.
- BAUDOUX, Vincent y JADINON, Roland (2003), “La Couleur comme motif narrative”, en *9^e Art. Les cahiers du Musée de la Bande Dessinée*, octubre de 2003, núm.9, pp.62-67.
- BEÀ, Josep Maria (1986), *La técnica del comic*, Barcelona, Editorial Intermagen.
- BEATY, Bart (2007), *Unpopular Culture. Transforming The European Comic Book In The 1990s*, Toronto, Toronto University Press.
 - (2012), *Comics Versus Art*, Toronto, Toronto University Press.
- BERGER, John (2011), *Sobre el dibujo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BERNINGER, Mark, ECKE, Jochen y HABERKORN, Gideon (eds.) (2010), *Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives*, Jefferson, McFarland & Company.
- BISSON, Julien (2012), “Blacksad: Arctic-Nation” en *Lire. Hors-Série. Un siècle de BD*, núm. 15.
- “Blacksad jazzy et bluesy à LA Nouvelle-Orléans” (2010), *Casemate*, núm. 29, agosto-septiembre de 2010.

- “*Blacksad (T5) : Amarillo*: Interview des auteurs: Guarnido & Canales”. Disponible en < <https://www.youtube.com/watch?v=LENANmE-Zc0>> [Consulta: 18 de diciembre de 2014]
- “*Blacksad y Regreso al futuro*” en *Hoy empieza todo con Ángel Carmona*, 9 de enero de 2014. Entrevista con Juanjo Guarnido disponible en <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/hoy-empieza-todo-con-angel-carmona/hoy-empieza-todo-angel-carmona-blacksad-regreso-futuro-09-01-14/2293108/#>> [Consulta: 13 de enero de 2014]
- BOIX, Toni (2007), “Tócala otra vez, Brad”. Disponible en <<http://www.zonanegativa.com/tocala-otra-vez-brad/#ts-fab-latest-posts-below>>. [Consulta: 3 de noviembre de 2014]
 - (2008), “ZN entrevista a Juanjo Guarnido”. Disponible en < <http://www.zonanegativa.com/zn-entrevista-a-juanjo-guarnido/>>. [Consulta: 3 de noviembre de 2014]
 - (2011), “Píldoras nacionales 54: Entrevistas Díaz Canales – Guarnido”. Disponible en <<http://www.zonanegativa.com/pildoras-nacionales-54-entrevista-diaz-canales-guarnido/>>. [Consulta: 3 de noviembre de 2014]
- BOOKER, M. Keith (2002) *The Post-Utopian Imagination. American Culture In The Long 1950s*, Westport, Greenwood Press
 - (2010), *Encyclopedia Of Comic Books And Graphic Novels* (2 vols.), Santa Barbara, ABC-CLIO.
- BOOKER, Rose Theresa (2013), “People Behaving Like Animals: The Global Psyche Examined through Contemporary Noir Comics” en *Dracomie*, 4 de agosto de 2013. Disponible en <<https://dracomietheory.files.wordpress.com/2013/08/blacksad.pdf>> [Consulta: 7 de agosto de 2014]
- BOSSER, Frédéric (2008), “Guarnido. Entretien très privé” en *[dBD] L’actualité de toute la bande dessinée*, núm. 28, noviembre de 2008, pp. 24-28.
- BOYERO, Carlos (2014), “¿Qué entendemos por cine negro?”, en *Babelia, El País*, núm. 1179, 28 de junio de 2014, pp. 23
- BREBBIA, C. A., GREATED, C. y COLLINS, M. W. (2011), *Colour In Art, Design & Nature*, Southampton, WIT Press.

- BRÉVILLE, Benoît, REKACEWICZ, Philippe *et alii* (dirs.) (2011), *Atlas de Le Monde diplomatique. Historia del siglo XX*, Valencia, Ediciones Cybermonde.
- BRÉVILLE, Benoît y VIDAL, Dominique (coords.) (2015), *Atlas de historia crítica y comparada. De la Revolución Industrial a nuestros días*, Valencia, Ediciones Cybermonde.
- BUENO, Gustavo (1996), *el animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Oviedo, Pentalfa Ediciones.
- BYRNE, Mark T. (1999), *The Art of Layout and Storyboarding*, Kildare, Mark T. Byrne.
- CABRERA INFANTE, Guillermo *et alii* (1998), *Las mejores historias sobre gatos*, Madrid, Siruela.
- CADILHAC, Julie (2014), “Juanjo Guarnido: “Le dessin animé est vraiment la meilleure école qui soit”, en Bscnews.fr. Disponible en <<http://www.bscnews.fr/201401033401/Rencontres/juanjo-guarnido-le-dessin-anime-est-vraiment-la-meilleure-ecole-qui-soit.html>>. [Consulta: 10 de marzo de 2015]
- CALT, Stephen (2008), *I'd Rather Be The Devil. Skip James + The Blues*, Chicago, Chicago Review Press.
- CANDEL CRESPO, José María (1993), *Historia del dibujo animado español*, Murcia, Tres Fronteras.
- CANTERO, José Luis (2001), *El cómic: plástica y estética de un arte figurativo y cotidiano*. MARCHÁN FIZ, Simón y RAMOS NOTARIO, Antonio (dirs.). Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- CAROSSO, Andrea (2012), *Cold War Narratives, American Culture in the 1950s*, Berna, Peter Lang AG.
- CASCAJERO, Juan (1991), “Lucha de clases e ideología: introducción al estudio de la fábula esópica como fuente histórica” en *Gerión*, núm. 9, Madrid, Editorial Universidad Complutense, pp. 11-58.
 - (1992), “Lucha de clases e ideología: aproximación temática a las fábulas no contenidas en las colecciones anónimas” en *Gerión*, núm. 10, Madrid, Editorial Complutense, pp. 23-63.
- CHABANNES, Jean-Sébastien (2012), “Juanjo Guarnido: “Le cinquième *Blacksad* est déjà commence”, en *Actua BD*. Disponible en

- <<http://www.actuabd.com/Juanjo-Guarnido-Le-cinquieme>>. [Consulta: 30 de agosto de 2014]
- CHANDLER, Raymond (1988), *The Simple Art Of Murder*, Nueva York, Vintage Books.
 - (2004), *El simple arte de escribir. Cartas y ensayos escogidos*, Barcelona, Emecé Editores.
 - CHARPENTIER, Marie-Claude (2007), “La fable ésopique, littérature de résistance, de soumission ou de subversión de l’ordre social?” en *Studia histórica. Historia antigua*, núm. 25, pp. 131-146.
 - CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1982), *Dictionnaire des Symboles*, París, Éditions Robert Laffont.
 - CHIARELLO, Mark y KLEIN, Todd (2004), *The DC Comics Guide To Coloring And Lettering Comics*, Nueva York, Watson-Gutpill Publications.
 - CHION, Michel (1999), *The Voice In Cinema*, Nueva York, Columbia University Press.
 - CIRLOT, Juan-Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
 - CLAXTON, William y BERENDT, JOACHIM E. (2005), *Jazzlife*, Colonia, Taschen.
 - COHAN, Steven y RAE HARK, Ina (eds.) (1997), *The Road Movie Book*, Londres, Routledge.
 - COLMEIRO, José F. (1994), *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
 - COMA, Javier (1981), *Y nos fuimos a hacer viñetas*, Madrid, Penthalon Ediciones.
 - (dir.) (1982), *Historia de los cómics. Vol. I Los clásicos norteamericanos. La evolución de los comics en Estados Unidos hasta los años 50*, Barcelona, Toutain Editor.
 - (dir.) (1983), *Historia de los cómics. Vol. III. Usa, tiempos modernos. Directrices de los cómics norteamericanos desde los años 50 hasta la actualidad*, Barcelona, Toutain Editor.
 - (1987), “Safari... au pays du lapin atomique”, en GROENSTEEN. Thierry (coord.)(1987), *Animaux en cases. Une histoire critique de la*

bande dessinée animalière. Apprivoisés par Thierry Groensteen, Francia, Futurópolis.

- *Comercio interior del libro en España. 2013* (2014), Federación de Gremios de Editores de España. Disponible en <http://www.federacioneditores.org/0_Resources/Documentos/ComercioInterior2013.pdf> . [Consulta: 25 de julio de 2014]
- CÓNDOR, María (2014), “En buena compañía”, en *Descubrir el arte*, Año XVI, núm. 188, octubre de 2014, pp.56-60.
- CONSTENLA, Tereixa (2014), “Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido ganan el Premio Nacional de Cómic”, 11 de noviembre de 2014. Disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/11/actualidad/1415707924_211279.html>.[Consulta: 11 de noviembre de 2014]
- CREIGHTON, David (2007), *Ecstasy Of The Beats. On The Road To Understanding*, Toronto, Dundurn Press.
- CUEVAS, Diego (2014), “Le chat noir” en *Jot Down 100: Cómics. Cien tebeos imprescindibles*, Sevilla, Jot Down Books.
- DARIAS, Manuel (2001a), “Habla Juan Díaz Canales, uno de los creadores de *Blacksad*”, en “El rincón del comic” de *Diario de Avisos*, 11 de Julio de 2001. Disponible en <http://archivo.diariodeavisos.com/epoca1/2001/07/14/rinconcomic/noticia_comic1.html>. [Consulta: 14 de octubre de 2014]
 - (2001b), “Juanjo Guarnido: “La segunda entrega de *Blacksad* gustará más que la primera””, en “El rincón del comic” de *Diario de Avisos*, 11 de septiembre de 2001. Disponible en <http://archivo.diariodeavisos.com/epoca1/2001/09/11/rinconcomic/noticia_comic1.html>. [Consulta: 14 de octubre de 2014]
- DAVIS, Janet M. (2002), *The Circus Age. Culture And Society Under The American Big Top*, Chapel Hill, The University Of North Carolina Press.
- DE LA CALLE, Ángel (2007), “Cuatro maneras (privadas) de mirar: la evolución de la figura del detective en el cómic”, MARTÍN ESCRIBÀ. Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Valladolid, Difácil, pp. 175-184.

- DELAUP, Rick (2015), “Vintage Bourbon Street Burlesque”. Disponible en <<http://www.frenchquarter.com/history/vintageburlesque.php>>. [Consulta: 9 de enero de 2015]
- DELGADO, Manuel (1999), *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama.
- DEROUET, Julien (2008), *Le Chat dans la bande dessinée. De Félix à Blacksad, un siècle d’espèglerie féline dans le petit monde du IX^e art*, Turquant, Cheminements.
- DÍAZ CANALES, Juan (2010), Blacksad: *de las palabras a las imágenes*, en Jornadas de Cómic, Universidad Complutense de Madrid, 2 de marzo de 2010. Disponible en < <https://www.youtube.com/watch?v=K9pfmtklPJE>>. [Consulta: 15 de febrero de 2015]
- DÍEZ ESPINOSA, José Ramón *et alii* (1996), *Historia del mundo actual (desde 1945 hasta nuestros días)*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Valladolid.
- DIMENDBERG, Edward (2004), *Film Noir And The Spaces Of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press.
- DIXON, Wheeler Winston (2009), *Film Noir And The Cinema Of Paranoia*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- DOOLEY, Michael y HELLER, Steven (eds.) (2005), *The Education Of A Comics Artist; Visual Narrative in Cartoons, Graphic Novels and Beyond*, Nueva York, Allworth Press.
- DUBOIS, Jacques (1992), *Le roman policier ou la modernité*, París, Nathan.
- DUNCAN, Paul (ed.) (2004), *Cine Negro*, Colonia, Taschen.
 - (2006), *Film Noir. Films Of Trust And Betrayal*, Herts, Pocket Essentials.
- EISNER, Will (2003), *La narración gráfica*, Barcelona, Norma.
 - (2007), *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona, Norma.
- “El arte de narrar con imágenes. De las pinturas rupestres a las tiras periódicas”. Disponible en < <https://www.youtube.com/watch?v=HM-ZJIO0T2w&list=PLDBBAC2885600E7A6&index=52>> [Consulta: 23 de agosto de 2014]

- *El cómic en España* (2010), Ministerio de Cultura. Disponible en <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/libro/mc/observatoriolect/redirige/estudios-e-informes/elaborados-por-el-observatoriolect/COMIC_2010.pdf>. [Consulta: 12 de diciembre de 2013]
- EL CUBRI (1985), *Cadáveres de permiso*, Barcelona, García y Beá Editores.
 - (2004), *Sombras*, Alicante, Edicions de Ponent.
- ELIOT, T.S. (2001), *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*, Valencia, Pre-textos.
- ELLROY, James y PENZLER, Otto (2010), *The Best American Noir Of The Century*, Nueva York, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- EL TÍO BERNI (2010), “Charla de Antonio Altarriba, Rubén Pellejero y Paco Roca en Getxo en 2010”. Disponible en <<http://www.entrecomics.com/?p=55681>>. [Consulta: 3 de enero de 2015].
- “Entrevistas. Juanjo Guarnido, animador de películas y dibujante” (11 de noviembre de 2004). Disponible en <<http://www.alhama.com/digital/sociedad/entrevistas/263-juanjo-guarnido-animador-de-pellas-y-dibujante>> [Consulta: 20 de enero de 2014]
- “Entrevista a Juanjo Guarnido” (17 de octubre de 2014). Disponible en <<http://letrasynotas.com/?p=1277>> [Consulta: 3 de febrero de 2015]
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- *Fanzine andaluz. 1980-1989* (1990), Granada, ediciones Anel.
- FERBER, Michael (1999), *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FERNÁNDEZ, David (2007), “Viñetas desde o Atlántico 2007: entrevista a Tim Sale”. Disponible en <<http://www.zonanegativa.com/vinetas-desde-o-atlantico-2007-entrevista-a-tim-sale/>>. [Consulta: 12 de mayo de 2014]
- FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio (2006), “Enseñar fabulando en Grecia y Roma. Los testimonios papiráceos” en *Minerva. Revista de filología clásica*, núm. 19, pp. 29 -52.
- FISCHER, Kevin (2013), “Rencontre avec Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido – Auteurs de *Blacksad*”. Disponible en <

- http://www.bdencre.com/2013/11/12473_rencontre-avec-juan-diaz-canales-et-juanjo-guarnido-auteurs-de-blacksad/>. [Consulta: 14 de febrero de 2014]
- GALEANO, Eduardo (2006), *Ser como ellos y otros artículos*, Madrid, Siglo XXI.
 - GALIANO, Iván (ed.) (2014), *Jot Down 100: Cómic*, Barcelona, Jot Down Books.
 - GARCI, José Luis (2013), *Noir*, Madrid, Notorious Ediciones.
 - GARCÍA ROJAS, Eduardo (2014), “Andreu Martín: “La novela policiaca cuenta aquello que no nos gustaría que nos pasara jamás””, en *DA, Diario de Avisos*, 1 de junio de 2014, p. 3.
 - GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (2000), *Sinfonía gráfica*, Barcelona, Ediciones Glénat.
 - (2004), *Anatomía de una historieta*, Madrid, Ediciones Sinsentido.
 - GARCÍA, Santiago (2010), *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri.
 - (coord.) (2013a), *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Madrid, Errata naturae.
 - (coord.) (2013b), *Panorama. La novela gráfica española hoy*, Bilbao, Astiberri.
 - GARDNER, Jared (2012), *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford, Stanford University Press.
 - GASCA, Luis y GUBERN, Román (2008), *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, Madrid, Cátedra.
 - (2011) *El discurso del cómic*, Madrid, Ediciones Cátedra.
 - GIOIA, Ted (1998), *The History Of Jazz*, Nueva York, Oxford University Press.
 - (2008), *Delta Blues. The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*, Nueva York, W. W. Norton & Company.
 - (2012), *The Jazz Standards. A Guide To The Repertoire*, Nueva York, Oxford University Press.
 - GINER, Paul (2013), “Blacksad entre au beat parade” en *Casemate*, núm. 64, noviembre de 2013, pp. 50-59
 - GODIZEDED (2014), “Entrevista a Juan Díaz Canales, guionista de *Blacksad*”. Disponible en < <http://www.normaeditorial.com/blog/?p=7846>>. [Consulta: 16 de octubre de 2014]

- GÓMEZ SALAMANCA, Daniel (2013), *Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*. ROM RODRÍGUEZ, Josep (dir.). Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Ramon Llull.
- GÓMEZ SALAMANCA, Daniel y ROM RODRÍGUEZ, Josep (2012), “La novel.la gràfica: un canvi d’horitzó en la industria del còmic” en *Ítaca. Revista de Filologia. Dossier: Còmic I literatura*, núm. 3, pp. 35-65.
- GOMPERTZ, Will (2013), *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ, Házael (2012), “Blacksad. Un faro entre las sombras”, en *NINTH COMIC. Publicación especializada en tebeos y novela gráfica*, núm. 0, pp. 4-39.
- GRAVETT, Paul (ed.) (2008), *The Mammoth Book Of Best Crime Comics*, Londres, Robinson.
 - (2012) *1001 cómics que hay que leer antes de morir*, Barcelona, Random House Mondadori.
- GROENSTEEN, Thierry (1986), “Entretien avec Vittorio Giardino”, en *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, septiembre-octubre de 1986, núm. 71, pp. 8-14.
 - (coord.)(1987), *Animaux en cases. Une histoire critique de la bande dessinée animalière. Apprivoisés par Thierry Groensteen*, Francia, Futurópolis.
 - (1999a), *Système de la bande dessinée*, París, Presses Universitaires de France.
 - (1999b), “Genres et séries, quels renouveaux? L’empire des séries” en *Neuvième art 2.0. La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et l’image*. Disponible en <<http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article86>> [Consulta: 16 de febrero de 2014].
 - (2003). *Lignes de vie. Le visage dessiné*, Saint-Egrève, Mosquito.
 - (2007), *La bande dessinée. Mode d’emploi*, Bruselas, Les Impressions Nouvelles.
 - (2010), *Parodies. La bande dessinée au second degré*, París, Skira Flammarion.
 - (2011), *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, París, Presses Universitaires de France.

- (coord.) (2012-), *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée en Neuvième art 2.0. La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et l'image*. Disponible en <
<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique77>> [Consulta: 16 de febrero de 2014].
- GROSSMAN, Julie (2009), *Rethinking The Femme Fatale In Film Noir. Ready For Her Close-Up*, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- GUARNIDO, Juanjo y DÍAZ CANALES, Juan Díaz (2010) *Charla-coloquio: Juanjo Guarnido. Trayectoria de un dibujante*, en *CaCoCu*, 26 de marzo de 2010. Disponible en <
http://www.cacocu.es/static/CacocuElementManagement/*/juanjo-guarnido-trayectoria-de-un-dibujante/ver>. [Consulta: 30 de noviembre de 2014]
- GUBERN, Román (1979), *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Ediciones Península.
 - (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
 - (2014a), *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama.
 - (2014b), “De los cómics a la cinematografía” en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*, núm. 26, pp. 377-399.
- GUIRAL, Antoni (ed.) (1997), *La aventura gráfica de Carlos Pacheco*, Barcelona, Planeta DeAgostini.
 - (1998), *Terminología en broma (pero muy en serio) de los cómics*, Barcelona, Ediciones Funnies.
 - (2007a), *Del tebeo al manga, Una historia de los cómics. 1.- Los cómics en la prensa diaria; humor y aventuras*, Torroella de Mongrñi (Gerona), Panini,
 - (2007b), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. 3.-El comic-book: superhéroes y otros géneros*, Torroella de Montgrí (Gerona), Panini.
 - (2007c), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. 5.-Comic-book: de la Silver Age a la Modern Age*, Torroella de Montgrí (Gerona), Panini.

- (2007d), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. 7.-El cuaderno popular: viñetas de género*, Torroella de Montgrí (Gerona), Panini.
- (2007e), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. 8.-Revistas de humor infantiles y juveniles*, Torroella de Montgrí (Gerona), Panini.
- (2007f), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. 9.-Las revistas de aventuras y el cómic para adultos*, Torroella de Montgrí (Gerona), Panini.
- (2013), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. 10.-Álbumes, libros y novelas gráficas*, Torroella de Montgrí (Gerona), Panini.
- GUTIÉRREZ, Koldo (2015), “Juanjo Guarnido y Juan Díaz Canales”. Disponible en < <http://revistacactus.com/juanjo-guarnido-y-juan-diaz-canales/>>. [Consulta: 26 de junio de 2015].
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2009), “El animal no humano en algunas obras teatrales actuales”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 34 núm. 2.
- *Hábitos de lectura y compra de libros en España 2012* (2013), Federación de Gremios de Editores de España. Disponible en <http://www.federacioneditores.org/0_Resources/Documentos/HabitosLecturaCompraLibros2012ESP_310113_1.pdf> . [Consulta: 25 de julio de 2013]
- HAMON, Philippe (1983), *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Ginebra, Librairie Droz.
- HANLEY, Jane (2012), “Noir justice: Law, crime and morality in Díaz Canales and Guarnido’s Blacksad: *Somewhere within the shadows* and *Arctic-nation*” en *Law Text Culture*, vol. 16 (1), pp. 379-410. Disponible en <<http://ro.ouw.edu.au/ltc/vol16/iss1/16>> [Consulta: 18 de septiembre de 2014].
- HEER, Jeet y WORCESTER, Kent (2004) (eds), *Arguing Comics*, Jackson, University Press Of Mississippi.
 - (2009) (eds.), *A Comic Studies Reader*, Jackson, University Press Of Mississippi.
- HEIMANN, Jim (ed.) (2009), *Cars Of The 50s*, Colonia, Taschen.
 - (ed.) (2003), *All-American Ads. 50s*, Colonia, Taschen.

- HELLER, Eva (2004), *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio (1996), *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y DEL BARRIO, Federico (1993), *Las memorias de Amorós. Volumen I. Firmado: Mister Foo*, Vitoria, Ikusager.
- HERNÁNDEZ RANZ, Olalla (2014), *Esto no es una novela gráfica, es una pipa*, Zaragoza, Pantalia Publicaciones.
- HÉRODY, Dominique (), “José Muñoz – Carlos Sampayo. Récits croisés”, *9^e Art. Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, enero de 1998, núm. 3, pp. 30-37.
- “Héroes del cómic internacional”. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=DnXlvBhGt-o>> [Consulta: 23 de agosto de 2014]
- HERRERO MARCOS, Jesús (2010), *Bestiario románico de España*, Palencia, Cálamo.
- HIGHSMITH, Patricia (1990), *Plotting and Writing Suspense Fiction*, Nueva York, St. Martin’s Griffin.
- HOCHET, Stéphanie (2015), *Elogio del gato*, Cáceres, Periférica.
- HOLIDAY, Billie (1998), *Lady Sings The Blues*, Barcelona, Tusquets.
- ILLESCAS, Francisco Javier (2014), “Entrevista a Juan Díaz Canales, guionista y dibujante de fama mundial”. Disponible en <http://www.fantasymundo.com/articulos/6396/entrevista_juan_diaz_canales_guionista_dibujante_fama_mundial>. [Consulta: 17 de enero de 2015]
- INFAME & CO (2014), “¿Merece la pena destrozarte la vida para producir una obra maestra? Entrevista a Juan Díaz Canales, guionista de *Blacksad*”, en <<http://www.bilbao24horas.com/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/9490-comi-merece-la-pena-destrozarte-la-vida-para-producir-una-obra-maestra-entrevista-a-juan-diaz-canales-guionista-de-blacksad>> [Consulta: 13 de enero de 2015]
- “interview With Allen Ginsberg” (1996). Disponible en <<http://nsarchive.gwu.edu/coldwar/interviews/episode-13/ginsberg1.html>>. [Consulta: 5 de febrero de 2015]

- ISRAEL LARA, Jafet (2012), “De la novela enigma al realismo *noir* norteamericano: la ruptura de la frontera policiaca”, en MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, pp. 29-39.
- JAMES, Phyllis Dorothy (2010), *Todo lo que sé sobre novela negra*, Barcelona, Ediciones B.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1989), *El amor del gato y el perro*, en FRAILE, Medardo, *Teatro español en un acto (1940-1952)*, Madrid, Cátedra, pp. 83-102.
- JENNEQUIN, Jean-Paul (2003), “Donald dans tous ses états” en *9^e Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée*, núm. 9, pp.26-29
- JIMÉNEZ, Jesús y GÓMEZ, Víctor (2013), “*Blacksad*” en *Viñetas y bocadillos*, 28 de septiembre de 2013. Entrevista con Juan Díaz Canales disponible en <<http://www.rtve.es/alcarta/audios/vinetas-y-bocadillos/vinetas-bocadillos-blacksad-28-09-13/2033823/>> [Consulta: 7 de octubre de 2013]
 - (2014), “*Blacksad 5: Amarillo*, Premio Nacional de Cómic” en *Viñetas y bocadillos*, 15 de noviembre de 2014. Entrevista con Juan Díaz Canales disponible en <<http://www.rtve.es/alcarta/audios/vinetas-y-bocadillos/vinetas-bocadillos-canales-guarnido-premio-nacional-del-comic-15-11-14/2859435/>> [Consulta: 5 de diciembre de 2014]
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús (2002), “Tiras negras: el género negro en las series de prensa estadounidense”, en *Yellow Kid*, núm. 4, p. 2-20. Disponible en <http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/tiras_negras_el_genero_negro_en_las_series_de_prensa_estadounidenses.html>. [Consulta: 28 de marzo de 2014]
- “Juanjo Guarnido (Dibujante y coautor de la serie de cómics *Blacksad*)” en *Letras y notas*, 17 de octubre de 2014. Entrevista con Juanjo Guarnido disponible en <<http://letrasynotas.com/?p=1277>> [Consulta: 8 de noviembre de 2015]
- “Juanjo Guarnido: “siempre habrá un próximo *Blacksad*. Es una serie fabulosa. Tener una serie así, que se acople al mercado, es el sueño de todo autor de tebeos”. Disponible en <<http://www.unperiodistaenelbolsillo.com/?s=guarnido>>. [Consulta: 30 de enero de 2015]
- “KABOOM #7: *Blacksad*, un chat ibérique qui a du pédigrée!”. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=IfTLZcSun40>> [Consulta: 26 de junio de 2014]

- KENNEDY TOOLE, John (2002), *La conjura de los necios*, Barcelona, Anagrama.
- KEROUAC, Jack (1996), *En el camino*, Barcelona, Anagrama.
- KING, Stephen (2011), *Night Shift*, Nueva York, Doubleday.
- “La obra del dibujante español Juanjo Guarnido triunfa en Japón” (2013). Disponible en < <http://www.nippon.com/es/views/b02207/>>. [Consulta: 27 de diciembre de 2014]
- LABALLERY, Alexis (2006), “Nouvelles figures de l’animalité”, en *9^e Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée*, núm.12, enero de 2006, pp. 168-176.
- LADERMAN, David (2002), *Driving Visions. Exploring The Road Movie*, Austin, University of Texas Press.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1998), “Estudio preliminar” en CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica.
- LEFFLER, Melvyn P. y WESTAD, Odd Arne (eds.) (2010), *The Cambridge History Of The Cold War. Volume I. Origins*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LLADÓ, Francesca (2001), *Los cómics de la transición. El boom del cómic adulto 1975-1984*, Barcelona, Ediciones Glénat.
- LODGE, David (2006), *El arte de la ficción. Con ejemplos de textos clásicos y modernos*, Barcelona, Península.
- MALVERDE, Héctor (2010), *Guía de la novela negra*, Madrid, Errata Naturae.
- MANZANO, Alberto (2015), *Antología poética del rock*, Madrid, Hiperión.
- MAÑANA, Carmen (2013), “El gato negro español que seduce a todos” en *El País*, 16 de agosto de 2013. Disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/15/actualidad/1376592600_754123.html>. [Consulta: 16 de octubre de 2013]
 - (2013), “Tinta española. El trazo firme de los superhéroes” en *El País Semanal*, núm. 1.933, 13 de octubre de 2013, pp. 22-24.
- MAÑAS, José Ángel (2007), “Un apunte personal a propósito de la novela gráfica”, en *Del cómic a la novela gráfica*, diciembre de 2007. Disponible en < <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo10diciembre.html>>. [Consulta: 21 de febrero de 2014]

- MARION, Philippe (1993), *Traces en Cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Lovaina, Academia.
- MARSCHALL, Richard (1997), “George Herriman et son oeuvre”, en *9^e Art. Les cahiers du Musée de la Bande Dessinée*, enero de 1997, núm.2, pp. 78-85
- MARTÍN, Andreu (2003), “Escribir (por ejemplo, novela negra)” en *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 28-29, 2003-2004 Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 145-160.
 - (2007), “El género policiaco: esencia y personajes”, en MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2007), Informe confidencial. La figura del detective en el género negro, Valladolid, Difácil, pp. 21-34.
 - (2015), *Cómo escribo novela policiaca*, Barcelona, Alba Editorial.
- MARTÍN, Pilar (2015), “*Blacksad*, el cómic de Canales y Guarnido que se ha convertido en icono en EE. UU.”. Disponible en <http://www.rtve.es/noticias/20150812/blacksad-comic-canales-guarnido-se-convertido-icono-eeuu/1198920.shtml>>. [Consulta: 13 de agosto de 2015]
- MARTÍN CERREZO, Iván (2005), “La evolución del detective en el género policiaco” en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 10, noviembre de 2005. Disponible en <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>> [Consulta: 12 de enero de 2014]
 - (2006), *Poética del relato policiaco: (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
 - (2009) “Breve urbanización del género policiaco”, en MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, pp. 23-39.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2007), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Valladolid, Difácil.
 - (eds.) (2009), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural.

- (eds.) (2012), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira Editora.
- MARTÍNEZ, Xaime (2014), *Fuego cruzado*, Madrid, Hiperión.
- MASSON, Pierre (1985), *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- “Mauro Entrialgo: El pastel del tebeo electrónico”. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=LQ7hh0ES96w>> [Consulta: 23 de agosto de 2014]
- MAZUR, Dan y DANNER, Alexander (2014), *Cómics. Una historia global, desde 1968 hasta hoy*, Barcelona, Art Blume.
- MCCLOUD, Scott (2005), *Entender el cómic. El arte invisible*, Bilbao, Astiberri Ediciones.
 - (2007), *Hacer cómics. Secretos narrativos del cómic, el manga y la novela gráfica*, Bilbao, Astiberri Ediciones.
- MENEGALDO, Gilles (2004), “Flashbacks In *Film Noir*”, en GALLIX, François y GUIGNERY, Vanessa (dirs.), *Crime Fictions. Subverted Codes And New Structures*, París, Presses de l’université Paris-Sorbonne, pp. 157-175.
- MERINO, Ana, “El poeta en su viñeta. El romance apasionado de Luis Alberto de Cuenca con los tebeos” en *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, núm, 255, pp. 131-132.
- MILLER, Frank (2003), *El arte de Sin City*, Barcelona, Norma.
- MIRAUX, Jean-Philippe (2005), *El personaje en la novela (Génesis, continuidad y ruptura)*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- MORGAN, Bill y STANFORD, David (2010), *Jack Kerouac And Allen Ginsberg: The Letters*, Nueva York, Viking.
- MORGAN, Harry (2012), “Animaux” en *Neuvième art 2.0. La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et l’image*. Disponible en <<http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article468>> [Consulta: 16 de febrero de 2014]
- MULLER, Eddie (2010), “Film Noir”. Disponible en <<http://cinexilio.yuku.com/topic/6745/Film-Noir-250-Quintessential-Noir-Films#.VR0jAPyG948>> [Consulta: 18 de marzo de 2014]
- “Muñoz y Sampayo” (1977), en *Totem*, núm. 3, noviembre de 1977, p. 18.

- MURO MUNILLA, Miguel Ángel (2004), *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, Logroño, Servicio de publicaciones. Universidad de La Rioja.
- NAREMORE, James (1998), *More Than Night. Film Noir In Its Context*, Los Ángeles, University Of California Press.
- NICOLAS, Christian *et alii* (2014), *Blacksad. Masques animaux, âmes humaines*, Catálogo de la exposición, Universidad Jean Moulin /Lyon 3, 13 – 24 enero de 2014.
- NURY y BRÜNO (2014), *Tyler Cross. Río Bravo*, Madrid, Dibbuku.
- ORGERON, Devin (2008), *Road Movies. From Muybridge And Méliès To Lynch And Kiarostami*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- “Para los amantes del cómic, *Blacksad*” en *Bruselas con Ñ*, 4 de febrero de 2015. Entrevista con Juan Díaz Canales disponible en <<http://radioalma.eu/bruselas/2015/02/04/para-los-amantes-del-comic-blacksad/>> [Consulta: 3 de marzo de 2015]
- PARRA, René (2014), *Los pioneros del cómic. Töpffer, Cham, Doré, Petit*, Valencia, El Nadir Ediciones.
- PARK, William, *What Is Film Noir?*, Lanham, Buckwell University Press.
- PASTOUREAU, Michel (2006), *Breve historia de los colores*, Barcelona, Paidós Ibérica.
 - (2008), *Black. The History Of A Color*, Princeton, Princeton University Press.
- PEETERS, Benoît (1998), *Case. Planche. Récit*, París, Casterman.
- PEKAR, Harvey y PISKOR, Ed (2011), *The Beats*, Madrid, 451 Editores.
- PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos (2012), “El discurso interior en los comics de Frank Miller” en *Ítaca. Revista de Filología. Dossier: Còmic I literatura*, núm. 3, pp. 97-147.
- “Perros y gatos”, en *Tres14*, 30 de noviembre de 2014. Disponible en <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/tres14/tres14-perros-gatos/2882994/>> [Consulta: 6 de diciembre de 2014]
- PHILLIPS, Gene D. (2012), *Out of the Shadows. Expanding the Canon of Classic Film Noir*, Plymouth, The Scarecrow Press.

- PONS, Álvaro (2006), “Gatitos y gatazos”, en *La cárcel de papel*, 20 de enero de 2006. Disponible en < <https://lacarceldepapel.wordpress.com/2006/01/20/gatitos-y-gatazos/>>. [Consulta: 20 de abril de 2014]
 - (2010), “El seductor gato ibérico que conquistó a Francia” en *El País*, 17 de octubre de 2010. Disponible en <http://elpais.com/diario/2010/10/17/cultura/1287266406_850215.html> [Consulta: 15 de agosto de 2014]
 - (2014), “El triunfo de una generación emigrada” en *El País*, 11 de noviembre de 2014. Disponible en < http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/11/actualidad/1415733195_563655.html>. [Consulta: 11 de noviembre de 2014]
- POTET, Frédéric (2015), “Des auteurs de BD ibères doués”, en *M. Le magazine du Monde*. Disponible en <http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2015/03/13/des-auteurs-iberes-doues_4592000_4497186.html#QZlivpmXi1wModRo.99>. [Consulta: 21 de marzo de 2015]
- POZUELO YVANCOS, José María (1989), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PRATT, Hugo (2012), *El deseo de ser inútil. Recuerdos y reflexiones. Conversaciones con Dominique Petitfaux*, Almería, Confluencias.
- PRON, Patricio (2015), “Tenga piedad, sea humano”, en *El País*, sábado 8 de agosto de 2015.
- PROUST, Jean-Marc (2013), “Rencontre avec le dessinateur de *Blacksad*, Juanjo Guarnido entre Bogart et Mickey”. Disponible en < <http://www.slate.fr/story/80395/blacksade>>. [Consulta: 13 de junio de 2014].
- PULIDO, Rayco (2011), *Sin título. (2008-2011). Una historieta de Rayco Pulido*, Alicante, Edicions de Ponent.
- PUNZANO SIERRA, Israel (2008), “El tebeo se hace novela” en *El País*, 12 de abril de 2008. Disponible en <http://elpais.com/diario/2008/04/12/babelia/1207957154_850215.html>. [Consulta: 15 de agosto de 2014]
- RASKIN, Lydia (2004), “De la traduction des noms propres: application au cas de la bande dessinée” en *Anales de Filología Francesa*, vol. 12, p.371-384,

- diciembre de 2004. Disponible en <<http://revistas.um.es/analesff/article/view/19741>>. [Consulta: 2 de junio de 2014].
- RATIER, Giles (2015), 2014. *L'Année des contradictions*. Disponible en <http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2014/12/RapportRatier_ACBD2014.pdf>. [Consulta: 10 de abril de 2015]
 - REMINI, Robert V. (2008), *A Short History Of The United States*, Nueva York, HarperCollins Publishers.
 - REVERT GOMIS, Jordi (2013), “La viñeta digital: trasvases del cómic al cine”, en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 72, pp. 65-76.
 - RIVERO GRANDOSO, Javier (ed.) (2011), *Anatomía de la Novela Policial en La Página*, Santa Cruz de Tenerife, La Página Ediciones.
 - ROONEY, Anne (2009), *The 1950s And The 1960s. Costume And Fashion Source Books*, Hove, Bailey Publishing.
 - RUCKA, Greg y SOUTHWORTH, Matthew (2013), *Stumptown vol.2: The Case of the Baby in the Velvet Case*, Portland, Oni Press.
 - RUIZ GARZÓN, Ricard (2015), “Whakoom! Kboom! ¡Sapristi!” en *Babelia*, núm. 1217, 21 de marzo de 2015, p. 14.
 - SÁBATO, Ernesto (1963), *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar.
 - SALAS, Mónica G. (2012), “Juanjo Guarnido: “El dibujo animado se ha perdido, ahora se hace todo por ordenador””, en *La Nueva España*, 13 de septiembre de 2012. Disponible en <<http://www.lne.es/aviles/2012/09/13/juanjo-guarnido-dibujo-animado-perdido-ahora-ordenador/1297290.html>>. [Consulta: 14 de octubre de 2014].
 - SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2007), “La *femme fatale* a la caza del detective”, en MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Valladolid, Difácil, pp. 185-202.
 - SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2011), *Anatomía del crimen. Guía de la novela y el cine negros*, Madrid, Reino de Cordelia.
 - SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2007), “Novela policiaca y sociedad: modelos de investigador y condicionamientos socioculturales”, en MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Valladolid, Difácil, pp. 49-66.

- SAPORTA, Marc (1976), *Historia de la novela norteamericana*, Gijón, Júcar.
- SCHUTZ, Diana (ed.) (2009), *Noir. A Collection Of Crime Comics*, Milwaukee, Dark Horse Books.
- SCOLARI, Carlos A. (1999), *Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*, Buenos Aires, Colihue.
- SELBY, Andrew (2013), *La animación*, Barcelona, Art Blume.
- SERRANO CUETO, Antonio (ed.) (2015), *Después de Troya. (Microrrelatos hispánicos de tradición clásica)*, Palencia, Menoscuarto.
- SHAW, Bruce (2010), *The Animal Fable in Science Fiction and Fiction*, Jefferson, McFarland & Company.
- SILVA, Lorenzo (2005), *Líneas de sombra. Historias de criminales y policías*, Barcelona, Destino.
 - (2015), “Montañas rusas, no gracias”, en *Babelia*, núm. 1207, 10 de enero de 2015, p.5.
- SMOLDEREN, Thierry (2014), *The Origins Of Comics. From William Hogarth To Winsor McCay*, Jackson, University Press Of Mississippi.
- SORIANO, Cristina (2012), “La metáfora conceptual”, en IBARRETXE-ANTUÑANO, Iraide y VALENZUELA, Javier (eds.), *Lingüística cognitiva*, Barcelona, Anthropos, pp. 87-109.
- SORIN, Etienne (2010), “*Blacksad*, rencontre avec Guarnido”, en *L’Express*, 4 de agosto de 2010. Disponible en <http://www.lexpress.fr/culture/livre/blacksad-rencontre-avec-guarnido_910371.html#yvpB3LbZ80B5frEO.99>. [Consulta: 3 de noviembre de 2014].
- SOSEKI, Natsume (2010), *Soy un gato*, Madrid, Impedimenta.
- SPIEGELMAN, Art (2009), *Breakdowns. Retrato del artista como un joven %@**!*, Barcelona, Random House Mondadori.
- SPINARO, Jon y AZPITARTE, Koldo (2014), “Juan Díaz Canales. Guionista. Todo al amarillo” en *Z*, vol.1 núm.11, marzo de 2014, Laukatu ediciones.
- STAREWITCH, Ladislav (2011), *Les Fables de Starewitch d’après La Fontaine* (DVD)
- STARK, Richard y COOKE, Darwyn (2010), Parker. *A Portfolio Of Words And Pictures. Volume 2*, San Diego, California, IDW.

- STERANKO, Jim (2010), “Introduction”, en DÍAZ CANALES, Jujan y GUARNIDO, Juanjo, *Blacksad*, Milwaukie, Dark Horse Books, pp. 7-8.
- STONE, Oliver y KUZNICK, Peter (2013), *The Untold History Of The United States*, Nueva York, Gallery Books.
- STONOR SAUNDERS, Frances (2000), *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, Nueva York, The New Press.
- TALBOT, Bryan (2012), *Grandville 3. Bête Noire*, Milwaukie, Dark Horse Books.
- TEBEDITORES, Los y BARRERO, Manuel (2015), “La industria de la historieta en España en 2014” en *Tebeosfera*, 2ª época, núm. 13. Disponible en <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_industria_de_la_historieta_en_espana_en_2014.html> [Consulta: 13 de marzo de 2015]
- TORRES, Maruja (2013), “Ellas no eran malas, ellos eran tontos” en *Tinta libre*, núm. 5, julio-agosto de 2013, pp. 59-62.
- TRABADO CABADO, JOSÉ MANUEL (2011), “Novela gráfica y novela negra” en *Intersecciones. Revista de producción mestiza*, número 2, septiembre 2011, pp. 247-277. Disponible en <<http://intersecciones.es/Numero2/14TrabadoCabado.pdf>> [Consulta: 13 de octubre de 2014]
 - (2012), *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, Madrid, Cátedra.
 - (comp.) (2013), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Madrid, Arco/Libros.
- TRONDHEIM, Lewis y GARCÍA, Sergio (2009), *Cómo hacer un comic*, Vigo, Factoría K de libros.
- VADILLO SANTAOLALLA, José Carlos (2000), *Jacques Tardi. La conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea*, Burgos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos.
 - (2014), “De la Historia a la historieta: Yo, René Tardi, prisionero de guerra en el Stalag II B” en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*, núm. 26, pp. 41-64.
- VALÉRIE WALTER, Viriginie (2007), *Contribution à l'étude de l'évolution historique du chat; ses relations avec l'homme de l'Antiquité à nos jours*. BODIN, Guy (dir.). Tesis doctoral, Toulouse, Universidad Paul-Sabatier.

- VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén, (2009), *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el comic*, Sevilla, Viaje a Bizancio Ediciones.
 - (2014), “El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, mini-cómics, álbumes y novelas gráficas” en *CuCo. Cuadernos de cómic. Revista de estudio y crítica de la historieta*, núm. 2, abril de 2014, pp. 7-30.
- VÁZQUEZ, Karelia (2015), “Por qué triunfan los vídeos de gatitos”, en *El País*, 1 de Julio de 2015. Disponible en <http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2015/06/25/actualidad/1435248518_445335.html>. [Consulta: 2 de Julio de 2015]
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1981), “Cómic policiaco”, en *Cimoc. Especial serie negra*.
- VEIGA, Francisco, DA CAL, Enrique U. y DUARTE, Ángel (2006), *La paz simulada. Una historia de la Guerra Fría*, Madrid, Alianza Editorial.
- VICH, Sergi (1997), *La historia en los cómics*, Barcelona, Ediciones Glénat.
- VILCHES, Gerardo (2014), *Breve historia del comic*, Madrid, Nowtilus.
- VOCES FERNÁNDEZ, Javier y BERMÚDEZ, Víctor (2012), “El seno y la daga: origen y vigencia de la *femme fatale* en el imaginario occidental”, en MARTÍN ESCRIBÀ. Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, pp. 85-94
- WEINSTEIN, Amy (2005), *Once Upon A Time. Illustrations From Fairy Tales, Fables, Primers, Pop-Ups And Other Children’s Books*, Nueva York, Princeton Architectural Press.
- WHALEY, Preston Jr. (2004), *Blows Like A Horn. Beat Writing, Jazz, Style And Markets In The Transformation Of U.S. Culture*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- WILLIAMS, Paul y LYONS, James (eds.) (2010), *The Rise Of The American Comics Artist. Creators And Context*, Jackson, University Press Of Mississippi.
- YEXUS (2014), “José Muñoz. Dibujante. Etiqueta Negra”, en *Z. Especial noir*, Vol.2 n.4, agosto 2014, pp. 12-14.

Ningún animal ha sido herido durante la realización de este trabajo.